

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛЮРИСТИКИ ТА
ЕТНОЛОГІЇ
ім. М.Т.РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ

Денисенко Марина Геннадіївна



УДК 781.63 (477) + 785

ТЕМБРОВА МОДАЛЬНІСТЬ У КОМПОЗИЦІЇ

(на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ
сторіччя)

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ-2006



00762094 (S)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії музики
П.І.Чайковського Міністерства культури України

Науковий керівник: Котлиревський Іван Арсенійович,
доктор мистецтвознавства, професор
Національна музична академія України
ім. П.І.Чайковського, завідуючий
кафедри теорії музики (Київ)

Офіційні опоненти: Козаренко Олександр Володимирович,
доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська державна музична академія
ім. М.В.Лисенка, завідуючий кафедри
теорії музики (Львів)

Корчова Олена Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національна музична академія
України ім. П.І.Чайковського,
кафедра історії зарубіжної музики
(Київ)

Провідна установа: Одеська державна музична
консерваторія ім. А.В.Нежданової,
кафедра теорії музики (Одеса)

"травня" 2006 р. о 10 годині на засіданні спеціалізованої
Вченої Ради Д 26. 227. 03 по захисту дисертацій на здобуття наукового
ступеня кандидата наук у Інституті мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім. М.Т.Рильського НАН України за адресою: 01001, м. Київ, вул.
Грушевського, 4, поверх 4, зал засідань.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул.
Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розіслано "25" "квітня" 2006 р

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства *Овчаренко* Овчаренко О.І.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Сучасна композиторська практика розвивається у безпосередньому зв'язку з активними змінами в музичному синтаксисі, формотворенні, драматургії та психології сприйняття музичного твору як художньої цілісності, що базується на нових засобах виразності.

Важливою галуззю теоретичного музикознавства, зокрема, теорії композиції, сенсом якої є узагальнення поточних змін в царині музичного мислення і мови через оновлення категоріально-понятійної системи, є сфера логіки музичного мислення, логічних засад компонування, розуміння композиційних функцій засобів музичної виразності як самостійних композиційно-драматургічних механізмів.

Зокрема тембр як важливий компонент композиторського мислення є особливим предметом логіки компонування і драматургічного розвитку: дослідники вказують як на самостійну окрему сферу – на темброву логіку, пов'язану з ладово-гармонічною, ритмо-інтонаційною та структурною основою твору.

Отже, *тематика дисертації* спирається на розуміння тембру, як особливого чинника композиційної та драматургічної логіки, що за своєю інтонаційною та фонічною природою наділений властивостями виражальності та змістовності і є важливим засобом комунікації між автором та слухачем, сполучним ланцюгом між текстом, семантикою та його формою-структурою.

Така універсальність явища позначається на його специфічних функціях – розподільних та інтегруючих, і дозволяє виокремити ще один якісний параметр тембрової логіки – *модальність*, що є для теорії композиції *новим поняттям*, похідним від традиційного розуміння модальності у теорії музики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень та дисертаційних робіт кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського; узгоджена з “Перспективним тематичним планом науково-дослідної діяльності НМАУ 2001-2006” і відповідає темі № 16 “Музичне мислення: історія та теорія”. Тему затверджено на засіданні Вченої ради академії (Протокол № 1 від 31 серпня 2005 року).

Об'єктом дослідження є особливі аспекти мислення сучасного композитора, пов'язані з інструментальною музикою та явищем сонорності в її широкому розумінні.

Предмет дослідження – модальність, специфічна якість фонічних та сонорних властивостей тембру, трактована нами як особливий чинник композиційної логіки.

Матеріалом дослідження є деякі інструментальні твори українських композиторів, створені у період 1973 – 1999 рр.: Ю. Іщенко, М. Ковалінаса, С. Луцьова Г. Ляшенка, В. Рунчака, С. Станковича, Л. Юріної.

Метою дослідження є обґрунтування доцільності використання у методиці комплексного аналізу понять, що належать галузі тембрового мислення композитора. Розуміння тембрової логіки, і, зокрема, її дієвого чинника – тембрової модальності в якості своєрідного підґрунтя сучасної композиції виводить теорію композиції на якісно новий рівень інтерпретації музичних творів.

Завдання дослідження.

- 1/ Визначити поняття модальності;
- 2/ Довести модальну сутність тембрової логіки у композиції;
- 3/ Розмежувати мобільні та стабільні форми модальності, наявні в тембровому плані композиції;
- 4/ Визначити типи тембрового руху та похідні з них композиційні прийоми та форми драматургічного розвитку;
- 5/ Визначити ступінь напруженості та динаміку тембрового розвитку;
- 6/ Проаналізувати деякі зразки інструментальної музики, показові щодо виявлення модальності як особливої функції тембрової логіки у композиції твору.

Методи дослідження. В дослідженні використані **методологічні** принципи *системності*, зокрема “мовного” розуміння специфіки музичної системи в її русі та становленні, *парадигматики* як метода розуміння специфіки неповторного вияву тембрових форм в різних функціях та об’єднання їх за типовими ознаками в єдину систему виражальних засобів, *семіотики* як уявлення про знакове функціонування тембрової системи твору.

Оскільки ми пропонуємо до використання нове поняття, запозичене з суміжних наукових галузей, дослідження спирається на *музично-культурологічний підхід*, який покладається на *асоціативний зв’язок* явищ за подібністю, на їх *психологічний підтекст*, *метафоричні характеристики*, які впливають з традиції сприйняття часово-просторових форм різнопланової музичної тканини; їх знаходимо, наприклад, у літературі з психології музики /маємо на увазі деякі положення Е. Курта (про енергію елементів музичної мови як загальної властивості, що впливає на єдність музичного становлення), Штумпфа та Наделя (про асоціативність просторових відчуттів, викликаних висотою

звука та його тембровим забарвленням), В. Келера (теорія мовних формант), А. Велека (ідеї транспозиції та константності), праці З. Лісси, В. Медушевського, С. Назайкінського, Ю. Тюліна, В. Ценової та ін./.

Водночас, різноаспектний *структурно-функціональний* підхід, намічений у ряді робіт з теорії інструментування, методики гри на духових та струнних, роботах з тембрової драматургії, що є окремою і досить “відкритою” галуззю теорії композиції (роботи А. Бера, А. Веприка, В. Вітачека, А. Гуревича, Л. Данилевича, Г. Дмитрієва, Д. Клебанова, Ю. Іщенко, В. Цитовича), підводить до розуміння поняття модальності тембру як, в певному сенсі, узагальнюючого, співвідносного з багатьма термінами, вперше застосованими в цих розробках.

Наукова новизна. У дисертації вперше підіймається питання особливої функційності тембрового чинника, що розглядається на прикладах з достатньо нових, ще не охоплених увагою музикознавців, творів української інструментальної музики. Фрагменти творів, відібрані в якості прикладів, тим чи іншим чином пов’язані з *сонористикою* як з *передумовою вибору особливої за темброво-інструментальними якостями мови*, що точно втілює авторську ідею, іноді сформовану ще у “передкомпозиційний” період. Причому, сонористика в цих творах, написаних в традиційній манері з використанням звичайних засобів існує на рівні *психологічної установки* і виявляється в тонкому механізмі передачі специфічної в кожному випадку “звукової ідеї”, звукового образу твору – інструментальними засобами, через логіку тембрових послідовностей у їх функційному зв’язку. З цієї точки зору близьким є розуміння модальності Є. Назайкінським як “авторського відношення до висловлюваного”, “образної тональності авторського висловлювання” - як художнього явища, в якому відчутна авторська інтонація.

Новим є і визначення *стабільності* тембрових явищ через усталеність композиційних прийомів (темброве співставлення чи контраст, темброва акомодация і модуляція, темброве пророщення, тембровий резонанс, тембровий розвиток і темброве узагальнення), застосовуваних в якості специфічно композиційних.

Мобільна сторона поняття пов’язана зі зміною основних якостей тембру через використання прийомів звуковидобування, розширення стереофонічних властивостей тембру тощо.

Для визначення *динаміки тембрового руху* нами запропоноване *нове* поняття *сонантності тембру*, що є аналогічним поняттю сонантності у гармонії (Ю. Холопов). На прикладах з Першої камерної симфонії Євгена Станковича ми намагались

скласти аналогічну холоповській таблицю градацій сонантних змін тембрових комплексів у тій чи іншій функції, що мають вплив на драматургію твору і взаємодоповнюють інші конструктивні ідеї.

Оскільки *тембровий розвиток* насамперед пов'язаний з *фактурою* та з особливостями її сприйняття під час звучання твору, нами *вперше* запропоновані *основні типи фактурного розвитку*: векторний, резонансний, остинатний і описані відповідні типи тембрових прийомів і композиційних функцій. Ця класифікація пов'язана безпосередньо з *теорією структурних відповідностей*.

Р. Ингардена і спирається на його типологічні характеристики.

Практичне значення дослідження. Теоретичні положення та практичні висновки дисертації можуть бути використані у композиторській практиці, в подальших наукових розробках цієї теми, а також у викладанні курсів: “Інструментознавство”, “Історія оркестрових стилів”, “Композиція”, “Аналіз музичних творів”, “Історія української музики ХХ ст.” та ін.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П.І.Чайковського. За матеріалами науково-практичних конференцій „Музична освіта в Україні / Сучасний стан, проблеми розвитку” (Київ, 2001) та „Феномен школи в музично-виконавському мистецтві” (Київ, 2005) надруковані тези виступів.

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 статті в наукових фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура дисертації. Робота складається з двох частин, вступу, висновків та переліку літератури. До дисертації додаються фрагменти творів, на яких побудована аналітична частина роботи. Основний обсяг дисертації 161 сторінка. Бібліографія включає 156 пункти.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У вступі обґрунтовується актуальність та доцільність обраної проблеми, визначаються мета та завдання, розкриваються його наукова новизна, теоретичне та практичне значення.

Перша частина – “Модальність як функційне явище” – складається з двох розділів.

У першому параграфі першого розділу “Категорія модальності як універсальне поняття музичного мислення” подається огляд значень категорії модальності в її історичному ракурсі, зокрема, вказується на універсальність цього поняття в музиці, яке через явище співвідносності з іншими понятійними універсальними (лад, гармонія, ритм) відтворює процес еволюційного руху музики.

Музичний *модус* як явище, споріднене з асоціативністю, метафоричністю, ілюзорністю, уявленням безпосередньо пов’язане зі змістовно-логічним аспектом художнього твору. У наведених визначеннях відзначаються дві лінії транскрипції терміну – як психологічної установки, *категорії процесу мислення*, пов’язаної з образними характеристиками та як *категорії дієвої якості існування*. Тут же розглядаються етимологічні значення однокореневих понять *модифікація, модифікувати, мода, модуль, модель*, що вказують як на стабільний так і на мобільний характер термінів, на їх спорідненість за ознаками сталості чи змінності основної форми, понять, діалектичних за своєю сутністю.

Окрема увага приділена поняттю *модальність* та його аналогам у царині психології, психотерапії, де воно функціонує як *установка мислення*.

Другий параграф присвячено, зокрема, *універсальному значенню поняття модальності в музиці*. За основу розуміння характерності цього явища в музиці береться визначення І.Котляревського:

А/ модальність – принцип організації звукового матеріалу за рівнем зв’язків, для яких характерною є орієнтація на попередньо означену звукову структуру

Б/ модальність – типологічна характеристика, що означає наявність стабільних за всіма параметрами звукових структур та функційну диференціацію елементів цих структур за їх місцезнаходженням в структурах.

Справедливим тут є розуміння *принципової діалектичної сполучності* модальності з іншими принципами організації

звукового матеріалу, що вказує на універсальний характер цього поняття, на перспективи його використання в музичній логіці.

Водночас, ми підкреслюємо *суб'єктивний характер* поняття, посилаючись на літературознавче розуміння модальності як *типу висловлювання*, що фіксує *відношення до висловлюваного як до реального*, або такого, що *ми маємо на увазі*. Характер типу висловлювання виявляється в мовних характеристиках – через інтонацію (наприклад, *інтонація певності – непевності, запитальна – ствердна* тощо).

За Є. Назайкінським, модальність – *образна тональність музичного висловлювання*, зокрема, *така, в якій відчувається авторська інтонація, особливе авторське відношення до тематичного матеріалу*.

Н. Гуляницька розуміє модальність як *шар музично-композиційних засобів*, в яких *об'єктивуються різноманітні художні завдання, різнохарактерні творчі манери*, посилаючись на приклади з музики ХХ сторіччя, які демонструють сталу тенденцію до цитування, колажу, інкрустування інерідних інтонаційних формул, і є особливо актуальними в ситуації музичного постмодерну. Таким чином, модальність тут трактується як *суттєвий компонент стилеутворюючої системи*.

На основі порівняння вищевказаних транскрипцій поняття модальності нами робиться попередній висновок про його етимологічну широту, акумулятивність та комунікативний зміст, що спирається на здатність музичного *модусу* відображати природу *цілісних психічних станів*.

Робиться припущення, що *тембр*, як явище структурно-типологічного ряду, яке забезпечує цілісність форми через *інтонаційність*, у своєму модальному значенні виконує роль “сполучного ланцюга” між фонічними, синтаксичними та композиційними властивостями звукового матеріалу, приймає участь в утворенні осередків взаємовпливу, де фонічні властивості посилюються їх синтаксичним значенням, що, в свою чергу, утворює певну композиційну функцію.

Пропонується власне визначення модальності, що покладається на специфічні основи функційності тембру у композиції.

Модальність визначається нами як *тип психологічної установки*, а також, як *форма композиційної логіки*, що *покладається на стабільність чи змінність семантичних значень тембрів, їх сполучень, тембрових шарів, тембрового призначення та тембрових функцій*.

За іншим визначенням, що покладається на традиційне розуміння модальності як певного принципу організації параметрів музичної системи (висоти, метру, динаміки тощо) **темброва модальність** – це *усталений в практиці принцип використання тих чи інших виражальних темброво-просторових можливостей, наділених властивостями формотворчих в процесі становлення композиції*. Обидва визначення демонструють традиційне в різних науках розуміння модальності як *психологічної категорії* та як категорії *дієвої якості існування* (міри, способу, стану).

Другий розділ „**Комунікативний та формотворчий зміст модальності тембру**” присвячено розкриттю експресивно-драматургічних функцій модальності тембрового чинника у формі, як функції централізації та децентралізації матеріалу, а також дотичності (взаємопов’язаності, спорідненості) поняття модальності з іншими поняттями тембрової логіки.

Перший параграф „**Темброва функційність у композиції та драматургії твору**” розглядає функційність як закономірний зв’язок, що відбиває процес “тяжіння” між структурами, а також як явище, що визначає роль того чи іншого засоба в розвитку музичного твору. Функційність тембру в системі музичної мови та композиції виявляється через його уподібнення до елемента алфавіту та до тематичної структури. Уявляючи музичний текст одночасним втіленням трьох знакових рівнів – тексту, підтексту та контексту, ми говоримо і про єдність звукової, значеннєвої, семантичної форм тембру, який, набуваючи в певний історичний період інваріантних рис, може виступати засобом *стильової функційності*. В реальному музичному процесі різноманітні види функційностей існують в складному переплетенні, утворюючи в межах кожного твору динамічно розвинуту, еволюціонуючу систему. “Біфункційність” тембру робить його “регулятором функцій” у формі, засобом, який переакцентує увагу з одного рівня сприйняття на інший, з образно-емоційного рівня – на рівень структурний.

Розглядаючи питання функційності тембру у музичному творі ми спираємось на розуміння тембру не тільки як сутності *інтонації*, але і як фактичного аналогу *теми*.

В процесі створення тексту відбувається *розслоння функцій* предмету (тембру) на *структурно-логічні та колористичні*. Але в цьому випадку не відбувається типового для взаємозалежних функцій “заміщення”, коли в момент активізації дії однієї з них, інша послаблює свій вплив. У зв’язку з “перебиранням” функції теми, тембр мобілізує свої фонічні якості, що, в свою чергу,

ущільнює взаємодію його з іншими засобами виразовості та посилює “мета-зв’язки” тексту-контексту та підтексту – через зміну тембрових смислів в процесі драматургічно-композиційного становлення твору. Таким чином у тексті виявляються *метаболичні процеси, закладені в процесі будь-якого художнього явища*. Хоча при аналізі музичного тексту ми можемо лише частково “розкодувати” первинне уявлення композитора про майбутній твір.

Уявляється, що тембр як “психологічний модулятор понять”, “психологічна установа” через композиційні функції – особливі структурні функції фактури, які характеризують просторово-часову організацію звукового матеріалу, що відображає кожну конкретну стадію форми (експозицію, середину, коду тощо) “працює” в тріадичній системі комунікативних, тектонічних та семантичних зв’язків твору. Такий ракурс виводить дослідження на рівень розуміння *логіки тембрового плану композиції* як окремого стилеутворюючого, організуючого чинника, що найбільш природньо втілює “авторську інтонацію”, підкреслює індивідуальність контексту звукових реалій.

Враховуючи відоме положення Б. Асаф’єва про специфічно-фонічні (темброві) характеристики тональності в системі ладу ми розглядаємо тембр як *психологічний модулятор* понять, або, інакше кажучи, вказуємо на його *комунікативну* функцію. Комунікативний ракурс розуміння тембральних властивостей дає можливість оцінювати мікро- та макро- структури форми як місця локалізації просторового сприйняття твору (що є основою психології сприйняття музики), одночасно, збагачуючи таке сприйняття відчуттями *динамізму чи стабілізації*, які викликані застосуванням тих чи інших тембрових чинників.

Другий параграф другого розділу “Співвідносність деяких понять тембрової логіки” в якості сполучних понять з нашим розумінням модальності тембру пропонує окремі зауваження з приводу застосування характерних тембрових прийомів Г. Малером. Робиться припущення про існування в оркестрових уявленнях Г. Малера ознак модального мислення, певних психологічних установок, що з часом спричинили до появи стабільної системи тембрових звучностей, нехарактерних для традиційного оркестрового письма.

Приклад “зміннофункційного” прийому наведено також у зв’язку з трансформацією П. Чайковським змісту типових засад голосоведення у тембровому комплексі, започаткованому К.М. Вебером. Таким чином, робиться висновок про закономірність композиторських пошуків в напрямку відтворення *точної сонорної сутності звучання*.

Еволюція сонорного мислення у ХХ ст. прокладає нові шляхи ідеї *сонорного моделювання*, в зв'язку з чим актуальною видається *класифікація сонорних звукових форм* А. Маклігіна, які, на наш погляд, відображають співвідносний ряд семантичних груп, синтаксичних форм та композиційних прийомів. В цьому сенсі такі звукові форми є функційно визначеними стилеутворюючими чинниками.

Окреме місце присвячене *драматургічним функціям музично-виразових прийомів*, зокрема, пов'язаних з тембром. Драматургія є одним з важливих факторів еволюції музичних засобів, включення їх в ланцюговий процес співвіднесення та розвитку. Парадигматичний та синтагматичний рівень розуміння природи тембрових змін виявляє типи їх співставлень, що відповідні деяким драматургічним закономірностям. Часово-просторовий аспект тембрового мислення виявляється у динамічності чи статиці драматургічно-композиційного рівня твору, і це є, в свою чергу, важливим стильовим показником.

Друга частина *"Темброва модальність як один з провідних чинників композиційної логіки"* на прикладах з інструментальної творчості українських композиторів останньої чверті ХХ сторіччя розглядає різноманітні функційні аспекти тембрової логіки.

У першому розділі другої частини *"Стабільні та мобільні форми тембрової модальності"* ми повертаємось до визначення модальності, спираючись на традиційне її розуміння як *однієї з форм психологічної установки, як принципу організації звукового матеріалу, як форми типологічної характеристики, як психологічного та комунікативного ключа*.

Аналогічно трактуванню модальності філософією як онтологічного, так і гносеологічного явища, психологією – як диференціюючого та інтегруючого мисленого механізму, музикологією – як принципу висотної та часової організації звукового матеріалу, так і типу (способу, умови, характеру) висловлювання, нами розглядається константний і змінний характер терміну.

Окрему увагу приділено *стабільній та мобільній функції* поняття, і ця *біфункційність* визначає багатоаспектність його транспозицій і значеннєву множинність в межах єдиної системи.

Тому ми визначаємо *стабільність* як *чинник стереотипізації*, а отже, повторюваності, очікуваності, що поглиблює функційну природу явища, а *мобільність* розглядаємо як *змінність функції*, а отже, прив'язаності змісту явищ до тимчасових "пунктів" відрахунку, полегшення його функційної якості.

В музичній композиції тембр нерідко сполучається з іншими формами модальностей – *ладовою, гармонічною, ритмічною*, що посилює його драматургічну функцію. В *стабільних* модальних формах центральними елементами, що опосередковано впливають на характерність тембрового мислення, є ладові, гармонічні, ритмічні та іноді стилеві (жанрові) чинники. Навпаки, в *мобільних* формах тембр має центральне значення, саме його зміни мають вирішальний вплив на структуру; а ладові, гармонічні, ритмічні та інші чинники мають допоміжне, коригуюче значення.

Спостереження Й Хомінського /він поділяє звукові системи на *замкнені* (побудовані на встановленому способі інтервальних послідовностей та тембрових втілень) та *розімкнені* (послідовності неперіодичних структур та специфічних засобів звуковидобування), над процесом розвитку сучасної композиторської техніки, підтверджують висновок про пріоритетність розімкнених (мобільних) звукових систем, та про тенденцію до модифікування сталих форм виразовості.

Саме такий аспект аналізу експозиції одночастинного симфонічного твору С. Луньова “Летаргія”. Тут, на наш погляд, ми стикаємось з випадком створення авторської музично-стильової метафори: через “іностильність” тембру виявляється контекст музичного висловлювання. „Іностильний” тембр має тут стале семантичне забарвлення і, одночасно, функцію психологічної установки; так само як і так звані сигнальні модули (тембри фанфар, дзвонів, барабанів) лейттембровий комплекс „Летаргії” поєднує в єдиному „сюжеті” близьке і далеке, природне і штучне.

У творі М. Ковалінаса для камерного ансамблю „**Frutto di abbacare (canzoni dissonanti)**” чільною є ідея співпадіння трьох модальних кіл – інтонаційного, тембрового та фонетичного; відповідно до цього будується форма твору: три розділи відображають три фази розвитку вищезгаданих виражальних параметрів. Художня програма твору керується установкою автора на створення ілюзії співвіднесення різних типів музичного мислення – авторського (штучного) та фольклорного (природнього); у третій фазі цієї одночастинної композиції звучить народний спів жіночого хорового ансамблю, записаний на магнітофонну плівку одночасно з авторським текстом. М. Ковалінас пропонує модальний відбір сонорних звучань – інтофонем (похідних з назви твору), які розвиваються в напрямку максимального розмежування темброво-стильових параметрів двох музичних матеріалів, що дозволяє говорити про „полімодальність” авторського задуму.

Наступний фрагмент з твору для камерного ансамблю (тріо) – твір В. Рунчака “І пошепки...вслухаючись...” подає приклад

трактування артикуляційних можливостей тембру струнних інструментів як засобів значного впливу на характер та рельєф форми. Головною метою застосування більшості колористичних прийомів у цьому творі є досягнення артикуляційної різноманітності інструментів тріо, пов'язаних, водночас, між собою за принципом "струнно-щипкової" подібності.

Окрім прийомів, що змінюють первинну структуру тембру (зокрема, фортепіано тут виявляє багатий спектр струнно-ударно-щипкових можливостей), композитор широко застосовує прийоми імітування, функційної диференціації, орнаменталізації та колоруювання тембру з метою створення полі-пластів (реального та ілюзорного звуку), алегоричного та буквального сенсів. Таким чином, музичний матеріал твору повинен функціонувати як *поліфонічна система* виражальних засобів; у даному випадку, вона межує зі словом, з *уявним поетичним рядом* (що закладено у назві твору), який супроводжує музичний текст.

В параграфі „Логіка наслідування: темброва імітація, темброве модулювання” другого розділу другої частини „Темброва модальність та композиційні функції” на прикладі з „Мікросонати” для труби та органу Г. Ляшенка спостерігаємо темброву сполучність, спорідненість. Завдяки характерності ладового модуся та імпровізаційної структури мелодики така темброва якість „працює” на комплементарність викладу, плинність метро-тектонічного рельєфу твору, ефект тембрового „відлуння”.

В підрозділі „Логіка трансформування: сонантність як показник динаміки тембрового руху” ми пропонуємо до застосування поняття *тембрової сонантності*, аналогічне загальновідомому з гармонії.

На прикладі з *Першої камерної симфонії* Є. Станковича укладено таблицю *сонантних тембрових змін*, що відбиває, на наш погляд, градацію динаміки тембрового накопичення та розрідження, як суто драматургічних виявів руху форми. Як особливі драматургічні прийоми, що мають місце в цьому творі, визначені *темброве співставлення* – послідовність чистих тембрів однієї групи інструментів; *тембровий контраст* – протиставлення акустично різних тембрових груп, або акустично різних сольних тембрів у певній періодичності; *темброва акомодация* – пророщення нової якості тембрового звучання з попереднього міксту при збереженні домінуючих тембрових чинників; *тембровий резонанс* – звучання теми-інтонації або цілісної за змістом мелодичної структури в одному тембрі (одній групі інструментів) та її акустична „відповідь” у споріднених тембрах

У другому розділі другої частини “Типи структурного розвитку і темброва модальність” нами визначаються основні типи структурного розвитку, їх участь у розділах форми, модальні допоміжні чинники (класифікація спирається на поділ структурних відповідностей, за Р. Інгарденом).

Параграф „Логіка зв'язку: тембровий резонанс як чинник формування музичного простору” на прикладі фрагменту твору Л. Юріної “Екаграта” для ансамблю ударних інструментів в умовах використання монотембрального складу розглядається функційна множинність тембру ударних: зокрема, показано, як функції тембрового резонансу та тембрової акомодатії відповідають провідній етико-психологічній установці твору; через причинно-наслідкову чи дихотомічну сутність тембрових послідовностей простежується різність підходів до структурної організації матеріалу.

Третій розділ другої частини “Про зв'язок деяких драматургічних засад і психологічного “моделювання” тексту” продовжує цю тему, підкреслюючи важливість послідовного відтворення в тембровому розвитку логіки драматургічного розвитку тексту та психологічного контексту авторської ідеї.

Зупиняючись на конкретних прикладах (експозиція симфонічної поеми Ю. Іщенка “Зачарована Десна”, експозиції “Технеми” для квінтету духових та Концерту № 2 для арфи та камерного оркестру Г. Ляшенка), ми пропонуємо звернути увагу на домінуюче значення окремих тембрових засад у драматургії та композиції цих творів.

Так, у Ю. Іщенка спостерігається тенденція до масштабного збільшення тематичних структур через застосування характерних оркестрових прийомів; одночасний процес тематичного та інтонаційного подрібнення матеріалу підпорядковується, на нашу думку, загальній ідеї наскрізного розвитку, що відтворена в оркестровій логіці. Деякі закономірності використання тембрів у експозиції вказують на шлях їх подальшого розвитку: так, наприклад, мікст у чергуванні з чистими тембрами є стабілізуючим чинником, що бере участь у динаміці розгортання основного драматургічного плану і сприяє досягненню поступового фактурного накопичення для переходу в іншу якість (як бачимо на прикладі кульмінацій та посткульмінаційних зон вступної, головної та побічної партій). Ми пропонуємо визначити такий тип розвитку як **векторний**.

У “Технемі” Г. Ляшенка для квінтету духових на прикладі фрагменту експозиції спостерігаємо принцип “перехрещення” модальних форм звучання: інтонації звертання (мелодичний

комплекс) та її змістовно-виразового контексту (тембро-гармонія очікування, сумнівів, недовіршеності). Цей фрагмент відтворює тембровими засобами закони перспективи. Змінний рельєф інтонації, її обернення та ілюзорного полігармонічного тла “прогнозує” загальну форму частини: епізоди з однією тембровою якістю - неподільністю (*concordia*), пропорційно чергуються з епізодами з розподільною якістю тембрів (*discordia*). Саме це навіть асоціації зі змінною просторового об'єму, чому сприяє ефект *тембрового резонансу*, посилений застосуванням прийомів *тембрової акомодатції* та *тембрового контрасту*. Відповідно, такий тип тембрового розвитку визначаємо як *резонансний*.

Наступний, *остинатний* тип тембрового розвитку, спирається на такі допоміжні чинники як *ладово-інтонаційна модальність*, *ритмічна симетрія*, виявлений нами у експозиціях першої та третьої частин Концерту № 2 для арфи та камерного оркестру Геннадія Ляшенка.

Поліфонічність мислення (антифонність та комплементарність як окремі типи імітаційності) виявлена тут як на рівні деяких тембрових структур (у алеаторичній фактурі) так і у загальному масштабі частин; одночасно ми спостерігаємо тут наявність елементів симетрії між тембровим та композиційним планом як закономірність масштабно-синтаксичного рівня твору.

Завдяки тембровій симетрії (три варіанти тембру струнних) окреслюються як закономірні прийоми *структурного нашарування*, *інтонаційного пророцтва*, *аркоподібного зв'язку* тощо.

Наявність принципу *ізоритмії* як певного формотворчого принципу у фактурі першої частини твору підпорядковується тут художньому та композиційному завданню створення безперервного, але різного за тембровим спектром, руху.

У *висновках* дисертації підсумовуються загальні результати проведеного дослідження.

1/ Тембр як особливий чинник композиційної та драматургічної логіки твору завдяки своїм виражальним та змістовним властивостям є важливим комунікативним засобом – сполучником між музичним текстом та його інтерпретатором. При цьому постає ряд питань, дотичних як до психології сприйняття музики так і до теорії композиції: оскільки *тембр* як особливий компонент музичної мови тісно пов'язаний з теорією музичної фактури, теорією мелодії, вченням про музичну форму, стилі, інструментуванням тощо, одним з завдань дослідження було доведення співвідносності деяких понять музичної логіки через виявлення закономірностей їх логічного зв'язку. Таким логічним зв'язком, на нашу думку, постає поняття *модальності*, що торкається зокрема психологічного

підгрунтя твору. Актуальність запровадження в музикознавчу практику цього поняття визначається динамікою використання в сучасній інструментальній музиці виразових функцій тембру.

2/ У визначенні модальності тембру ми посилаємося на її розуміння як *психологічно означеної структури*, взаємодія якої з іншими засобами виразності впливає на характер формотворення та на драматургічні особливості композиції. В модальності тембру, наділеного універсальною характеристикою – інтонацією, закладені властивості своєрідного „магніту”, що притягає в силову дію свого поля якості інших засобів музичної мови.

Одночасно темброва модальність уявляється чинником, що виявляє художню метафору у тексті (твори Ю. Іщенка, М.Ковалінаса, С. Луньова, Г. Ляшенка, В. Рунчака, Є. Станковича, Л. Юріної).

3/ При аналізі функційності тембро-форм у композиційних планах творів нами виявляються дві основні темброві модальності: *стабільна*, наділена функцією носія сталого художнього образу (споріднена з поняттям *семантизації* тембру) та *мобільна*, утворена шляхом зміни якостей тембру. Обидві модальні форми не є результатами абстрактного поділу; існуючи в межах загального тембрового руху, вони спричиняються ладо-гармонічними, ритмічними та інтонаційними умовами тексту (*мобільні форми*), або, навпаки, впливають на такі умови (*стабільні форми*).

Таким чином, як стабільні, так і мобільні форми виконують роль драматургічних чинників, що беруть участь у загальних процесах *динамізації* чи *статизації* форми. При цьому, техніка композиції, що спирається на одночасне застосування декількох типів модальностей, визначається особливого типу варіативністю – *варіативністю сталих моделей*).

4/ При аналізі композиційної логіки деяких інструментальних творів українських авторів, написаних за останню чверть ХХ сторіччя, нами вирізняються як *закономірні* деякі типи тембрового руху, що впливають на формування драматургічного плану твору та на вибір композиційних моделей та прийомів інструментування. Нами пропонується розглядати три основні типи тембрового розвитку: *векторний, резонансний та остинатний*. Основним типам розвитку відповідають модальні тембро-форми, що складають у кожному окремому випадку ряд образно-тематичної спорідненості звучань, та певні оркестрові прийоми, застосовувані в тих чи інших розділах композиції у певних функціях.

5/ В процесі розвитку фактури за умови збереження хоч одного сталого тембрового елемента (або його функції) можливим, на нашу думку, є встановлення градації сонорного напруження, аналогічного

поняттю *сонантності* у гармонії. Явище це пов'язане як із змінною фонічною природою тембрової вертикалі, так і з характерністю типів голосоведення, сталістю регістрів та діапазонів. Поняття *сонантності тембру* є допоміжним при аналізі основних і похідних чинників в драматургічно важливих процесах статизації чи динамізації фактури.

Розуміння *тембрової логіки* як важливої засади композиційного цілого, тембрової модальності як своєрідної *експресивно-драматургічної функції сучасної композиції* виводить теорію композиції на якісно новий рівень інтерпретації музично-виразових засобів як формотворчих.

Перспективи розвитку досліджень у цьому напрямку: залежність сонорного формотворення від характеру модальності тембру позначається як на процесі передкомпозиційних пошуків, так і на виборі типів композиційного розвитку твору. Важливим пунктом в цьому контексті уявляється питання *об'єктивації основних форм модальності* в галузі тембрової логіки на рівні акустично-психофізичних досліджень, на засадах логіки комп'ютерної композиції та психології музичної творчості.

Список опублікованих робіт за темою дисертації:

1. Денисенко М. Теоретично-практичні засади розвитку тембрового мислення композиторів // Музична освіта в Україні / Сучасний стан, проблеми розвитку. Матеріали науково-практичної конференції. – К.: Академія Мистецтв України, 2001. – С.137-141.
2. Денисенко М. До питання про комунікативні (формотворчі) властивості тембрового чинника // Українське музикознавство. – Вип..29. – К.: НМАУ, 2000. – С.125-132.
3. Денисенко М. Темброва модальність як один з аспектів композиційної логіки // Питання стилю і форми в музиці. Зб.статей / Серія „Наукові збірки ЛДМА”. – Вип. 4. Упорядник Якуб'як Я. – Львів: Каменяр, 2001. – С.160-174
4. Денисенко М. Про модальність як формотворчу функцію тембру // Наукові записки / Серія: Мистецтвознавство. - №1 (4). – Тернопіль, ТДПУ, 2000. – С.67-74.
5. Денисенко М. Закономірності тембрової логіки у квінтеті для духових Г. Ляшенка „Технема”: виконавське прочитання // Тези міжнародної науково-теоретичної конференції „Феномен школи в музично-виконавському мистецтві”. – К.: НМАУ, 2005. – С.55-58.

6. Денисенко М. Про деякі особливості оркестрового стилю Л.М.Колодуба // Тези науково-практичної конференції „Творча постать Л.М.Колодуба в контексті української музики на межі століть: з нагоди 75-річчя Л.М.Колодуба” – К.: НМАУ, 2005.

Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті XX сторіччя). Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17. 00. 03. – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури і туризму, Київ, 2005.

Дисертація присвячується проблемі функціонування тембру як важливого чинника композиційної і драматургічної логіки. На прикладах з деяких інструментальних творів українських композиторів, написаних за останню чверть XX сторіччя (Ю.Іщенка, М.Ковалінаса, Г.Ляшенка, С.Луньова, В.Рунчака, Є.Станковича, Л.Юріної), розглядається особлива функційність тембрового чинника – модальність, пов'язана з сонористикою, як з психологічною установкою, передумовою вибору оригінальної за темброво-інструментальними якостями мови, моделюванням структурної ідеї та внутрішніх зв'язків форми тощо.

В результаті аналізу музичного матеріалу відзначається принципова діалектична сполучність тембрової модальності з іншими принципами організації звукового матеріалу, її дієва стильоутворююча, виражальна та формотворча сутність.

Ключові слова: модус, модальність, композиційні функції, логіка музичної композиції, комунікативність тембру, типи тембрового розвитку, сонантність тембру, стабільні та мобільні форми тембрової модальності.

Денисенко М. Тембровая модальность в композиции (на примерах украинской инструментальной музыки последней четверти XX века). Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17. 00. 03. – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Министерство культуры и туризма, Киев, 2005.

Диссертация посвящена проблеме функционирования тембра как важного фактора композиционной и драматургической логики. Тембр как универсальное средство объединения параметров

семантики текста и его формы-структуры, как известно, обладает свойствами выразительности и содержательности, что позволяет трактовать его как важное коммуникативное средство. Как носитель интонационно-фонического смысла он обладает также особыми сонорными качествами, которые мы трактуем как модальные свойства тембра.

В диссертации впервые поднимаются вопросы, касающиеся тембровой логики композиции, связанной с сонористикой, как с особым по темброво-инструментальным качествам языком. Сонористика в предлагаемых примерах существует на уровне психологической установки и проявляется посредством тонкого механизма передачи специфической в каждом случае «звуковой идеи», звукового образа сочинения – инструментальными средствами, через логику тембровых последовательностей в их функциональной связи.

Модальность, как универсальное музыкальное явление, охватывает сферы лада, гармонии, ритма, динамики, тембра и в понятийной системе традиционно выступает в роли принципа организации звукового материала и типологической характеристики. Субъективная сторона понятия, на которой акцентируется внимание в данной работе, связана с трактовкой модальности как типа высказывания с ярко выраженным авторским проявлением, оригинальной психологической установкой, возможностью моделирования различных параметров художественной формы и связей внутри нее. В таком ракурсе тембр выступает психологическим модулятором понятий, а тембровая модальность, с одной стороны, это устоявшийся в практике принцип использования тех или иных выразительных темброво-пространственных средств, получающих значение формообразующих в процессе становления композиции, с другой, психологическая установка, которая лежит в основе композиторской логики, направленная на использование устойчивых или изменчивых характеристик тембровой семантики и функциональности.

Посредством анализа отдельных инструментальных сочинений современных украинских композиторов (Ю.Ищенко, Н.Ковалинаса, Г.Ляшенко, С.Лулева, В.Рунчака, Е.Станковича, Л.Юриной) выявляется стилеобразующий, выразительный и формообразовательный аспект термина.

Основная цель диссертации сводится к пониманию тембровой логики и, в частности, тембровой модальности как действенного средства выявления художественной метафоры в тексте, как особой экспрессивно-драматургической функции современной композиции.

Ключевые слова: модус, модальность, композиционные функции, логика музыкальной композиции, коммуникативность тембра, типы тембрального развития, сонантность тембра, стабильные и мобильные формы тембровой модальности.

Denysenko M. Timbre modality in composition (on examples of Ukrainian instrumental music the last quarter of XX century)

Thesis for candidate's degree by specialty 17. 00. 03 – Art of Music. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, Kyiv, 2005.

The dissertation examines one of the musical phenomenons of a modality as a basis of timbres functioning in a chamber and symphonic compositions. On numerous examples is shown as a modality of a timbre, representing itself as a component of composite logic, shows the specific Features, influences on the formation of a fonical, dramaturgical and semantical composition's levels. It is possible to name a subject of research (a modal timbre) as special carrier of properties of expressiveness and pithiness, important communicative means, connecting part between the text, its semantic and form. Due to the modal opportunities the timbre can carry out a role of “psychological installation” in the before-composite period or during recognition and interpretation of the composition

Actuality of a theme is determined as novelty of a musical material (the chamber and symphonic compositions of the Ukrainian composers of last quarter XX centuries) and general tendency (both in composers creativity and in theoretical development of the designated period) strengthened attention to a timbre, which accomplish by a profound understanding an internal resources of musical instruments and to expansion of their renditions opportunities, which based on a development of new sounds receptions. Modern composers interpreted them in creativity not only as coloristical means, but also in meaning their forms opportunities.

In understanding of a timbral modality as carrier fixed for it in traditional recognition of concrete sense, psychological loading, analogue the phenomenon of a semantization by a timbre determined in the musicological literature as the stable modal timbre-form, allocated by function of the carrier steady of an “art image”.

At the same time mobile modal sound-forms created by means of change of the basic parameters of a timbre and directed on updating of its nature, carry out a role of dramaturgical “engine”, which takes part in dinamization or braking of composite processes inside the composition.

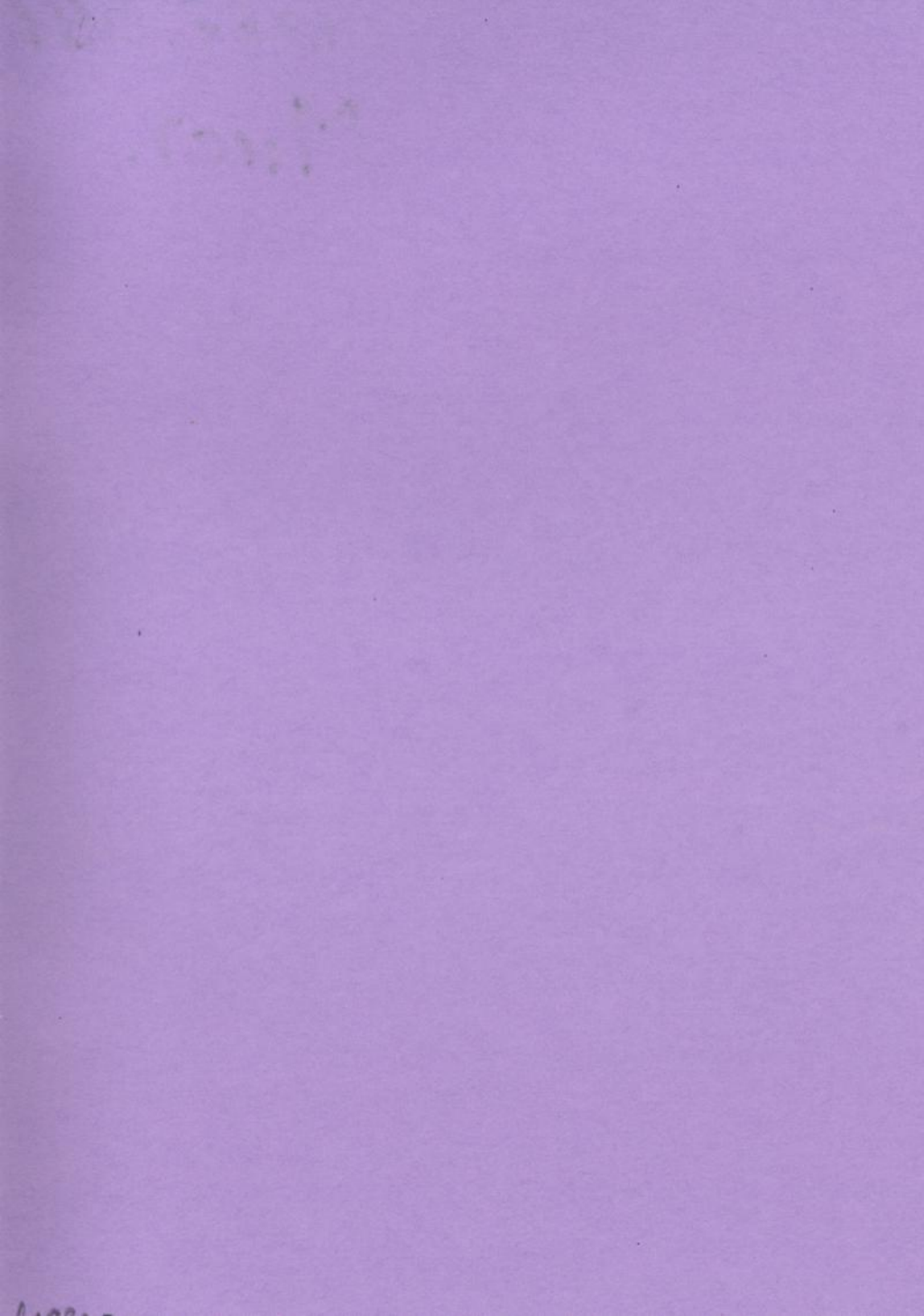
It is necessary to note, that splitting of the phenomenon of a modality on the stable and mobile forms, definitely, is closely. The modality leans both on intonational, and on rhythmic (dynamic, temporary, melodic) definiteness. Frequently it is accomplished (or is derivated) by an intonational, melodic, rhythmical modality, it's shown in a complex of "choising" factors.

Thus composer's technique, which operates with a number from several types of modalities, differs of the special type of various forms (the various forms of stable models). This version of various forms technique puts before the composers the super-difficult task in area of the form's dinamisation, its development and achievement of composite scale: whole composition is as the circuit "of sound events", which dominant party (in sense of our research) is the original timbral construction (modality).

By the main methodical purpose of work we see specification and introduction in a rate of analytical musicological disciplines some concepts from timbral logic's area.

The understanding of timbral logic and, in particular, its effective party – timbral modality as original "base" of a modern composition deduces the composition's theory on a new qualitative level of performances interpretation.

Key words: modus, modality, composite functions, musical composition's logic, communicative mean of a timbre, types of timbral development, grows of a timbral expressions – sonantnist, stable and mobile forms of timbral modality.



АВ 67.591

Мист.

2003 01

Мист