

КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА КОНСЕРВАТОРІЯ
імені П. І. Чайковського

На правах рукопису

УДК

КОРОБЕЦЬКА СВІТЛАНА КРІІВНА

ТЕМБРОВА ДРАМАТУРГІЯ ЯК ІНТОНАЦІЙНЕ ЯВИЩЕ
/ на прикладі симфонічних творів П. І. Чайковського /

Спеціальність 17.00.02 - Музичне мистецтво

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

КИЇВ - 1994



Дисертація в рукописі

Роботу виконано на кафедрі теорії музики Київської державної консерваторії імені П.І.Чайковського.

Науковий керівник - доктор мистецтвознавства, професор
ГОРКІНА НАДІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

Науковий консультант - доктор мистецтвознавства, професор
ПЯСКОВСЬКИЙ ІГОР БОЛЕСЛАВОВИЧ

Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства, професор
МУХА АНТОН ІВАНОВИЧ
- кандидат мистецтвознавства
ЛЯШЕНКО ГЕНАДІЙ ІВАНОВИЧ

Провідна організація - Донецька державна консерваторія
імені С.Прокоф'єва

Захист відбудеться "23" листопада 1994 р. о 15 год.
30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.092.14.01
по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора
наук у Київській державній консерваторії ім. П.І.Чайковського
/ 252001, Київ, ву. К.Маркса, 1/3, 2-й поверх, ауд.36 /.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Київської
державної консерваторії.

Автореферат розіслано "21" жовтня 1994 р.

Вчений секретар
спеціалізованої ради,
кандидат мистецтвознавства

С.В.Тишко

Темброва драматургія стала вершинним здобутком музичного мислення композиторів у ХІХ столітті. Тембр усвідомлюється не тільки як фарба, але й як могутній драматургічний чинник. Завдяки цьому інструменталізм досяг величезних можливостей відбиття "психіки та інтелекту, приєднавши до цього могутність тембрів".¹⁾ Б.Асаф'єв в інтонаційній теорії обґрунтував думку про те, що музика в цілому і тембр як її елемент є явищами однієї природи - інтонаційної. В такому розумінні тембр як рівноправний елемент музики заслуговує на пильне вивчення поряд з рештою виразних засобів.

Предметом дослідження в пропонованій дисертації є темброва драматургія як інтонаційний процес взаємодії тембрів, а також розгляд внутрішньо системних зв'язків, що зумовнюють її функціонування в музичному творі. В дисертації здійснюється системне дослідження тембрової драматургії на підставі аналізу тембро-інтонаційного процесу в масштабах великих композиційних структур та відображення в ньому етапів "музичної драми".

Актуальність теми обумовлена провідними тенденціями сучасного музикознавства і композиторської практики. Серед них особливого значення набули проблеми музичного мислення, в межах яких існує темброва драматургія. Інша актуальна тенденція полягає у спрямованості на комплексний підхід до дослідження системи виразних засобів, у тому числі тембру і тембрової драматургії. Тенденція зростаючої ролі тембру, зокрема, в сучасній музиці, найбільш повно втілена в симфонічних творах. З нею пов'язані творчі пошуки композиторів, вона уявляється одним з перспективних напрямків розвитку музики майбутнього.

Аспекти тембрової драматургії та оркестрового стилю Чайковського все ще залишаються найменш дослідженою сферою музики великого композитора, хоча музикознавча література про нього досить численна. Системне вивчення елементів музичної мови Чайковського, в тому числі і тембрової драматургії, тільки починається.

Наукова новизна дисертації полягає в поглибленні теоре-

1 Асаф'єв В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. - С.228.

тичного аспекту тембрової драматургії, в розробці пов'язаних з нею питань тембрової семантики. Нетрадиційним є застосування системного підходу до поняття "темброва драматургія", воно отримuje в дисертації розширене тлумачення. Темброва драматургія як цілісна система, що відбиває принципи тембрового мислення Чайковського, ще не була предметом окремого наукового вивчення. Тому новим є сам ракурс дослідження тембрової драматургії в симфонічній творчості композитора. Пропонована робота сприяє розширенню уявлень про специфіку тембрового мислення Чайковського і створює передумови щодо виявлення індивідуально-стильових ознак його музики. В дисертації здійснено новий підхід до тембрового аналізу в зв'язку з тембровою семантикою музики Чайковського. Це дозволяє з позицій тембрової драматургії внести певні корективи й уточнення до загальновідомих трактовок образного змісту творів, що аналізуються.

Метою дисертації є дослідження тембрової драматургії як інтонаційного явища на підставі поглибленої теоретичної розробки цього поняття, вивчення принципів і закономірностей її реалізації на конкретному музичному матеріалі.

Для її досягнення в роботі вирішені такі завдання:

- диференційовано й обґрунтовано структурно-логічні рівні тембрової драматургії, що становлять необхідну умову її функціонального дослідження;
- здійснено тембровий аналіз з метою виявлення принципів і закономірностей дії тембрової драматургії;
- диференційовано елементи тембрової драматургії, що забезпечують її системне функціонування, розроблено структурно-функціональні схеми тембрової драматургії;
- розроблено систему тембрової семантики для вивчення образно-змістовного аспекту тембрової драматургії;
- досліджено формотворчу роль тембру у взаємозв'язку з іншими виражальними засобами.

Об'єктом дослідження обрано одночастинні програмні твори (увертюри-фантазії "Ромео і Джульєтта", "Гамлет", фантазії для оркестру "Франческа да Ріміні", "Буря") та перші частини сімох симфоній (включаючи "Манфреда") Чайковського, в яких темброва драматургія реалізована максимально об'ємно й послідовно. Як об'єкти тембро-драматургічних паралелей і порівнянь в роботі розглянуто також одноіменні програмні твори подібних жанрів

інших композиторів: симфонічна поема "Гамлет" Ф. Ліста і увертюра "Манфред" Р. Шумана.

Дане дослідження базується на системно-структурному методі аналізу. Вивчення об'єктів в ньому поєднує структурно-функціональний і логіко-конструктивний, порівняльно-типологічний та історико-стильовий підходи, які дозволяють розглянути темброву драматургію в різних аспектах і внутрішніх взаємозв'язках.

Інтонаційна природа тембрової драматургії, що стала серцевиною ґрунтовних категорій музики, постає, власне, як окреме відбиття діалектичного закону загального зв'язку явищ. Її передумови полягають в рівноспрямованій взаємодії елементів тембрової драматургії, яка утворює художньо-обґрунтовану систему темпо-образних і тембро-конструктивних зв'язків. На цьому рівні темброва драматургія методологічно зближується з категорією стилю в музиці як "вияв музично-інтонаційних зв'язків в широкому, різноманітному розумінні" 1)

Теоретична і практична цінність роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані як в учбовій (в курсах аналізу музичних творів, історії оркестрових стилів, композиції та інструментовки), так і в науковій (проблеми теорії оркестрового стилю, системного аналізу) сферах. Результати досліджень можуть бути корисними в творчій діяльності композиторів і диригентів над спадщиною Чайковського. Практично важливим уявляється використання матеріалів дисертації в цілісному аналізі симфонічних творів.

Апробація роботи проходила на засіданнях кафедри теорії музики Київської державної консерваторії, кафедри теорії та історії музики Українського державного педагогічного Університету ім. М.П. Драгоманова, а також на Республіканській (Кам'янка, 1990) та вузівських (Київський педагогічний інститут 1993, 1994рр.) наукових конференціях. На тему дисертації опубліковано статті та інші матеріали, зазначені в списку публікацій.

Структура роботи. Дисертація складається із вступу, трьох глав, заключення, списку літератури, шістьох схем. Загальний обсяг роботи становить 171 сторінку.

1) Михайлов М. Стиль в музиці. -Л.:Музыка, 1981. -С.121.

З М І С Т Р О Б О Т И

У вступі обгрунтовано актуальність обраної теми, сформульовано мету і завдання дослідження, визначено науковий метод і підходи до вивчення обраного музичного об'єкта, аконсується музичний матеріал. Запропоновано систематизований огляд літератури за темою, дано стислий загальний огляд роботи.

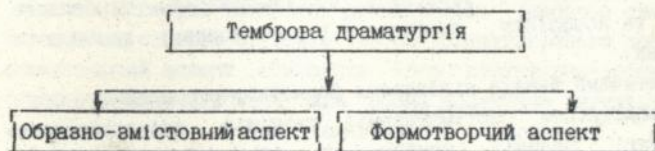
Перша глава "Темброва драматургія як теоретичне поняття" присвячена теоретичній розробці цього явища. Темброва драматургія-важлива категорія в аналізі загальної музичної драматургії твору, в усвідомленні його образного змісту та форми. Відзначаючи певну частку метафоричності виразу "темброва драматургія", в дисертації це поняття використане як основний робочий термін, оскільки він найбільш повно віддаєєркалює найсуттєвішу якість музичної драматургії і тембрового розвитку - процесуальності.

Темброва драматургія в своєму цілісно-логічному вигляді постала на найвищому ступені розвитку тембрового мислення композиторів, зокрема, в музиці П.І.Чайковського.

Критично оцінюючи висловлені в літературі точки зору на поняття "темброва драматургія" (в дисертації аналізуються визначення музикознавців і композиторів: Д.Житомирського, Ю.Іщенка, М.Агафоннікова, Ю.Васильєва, Т.Чернової, Р.Тер-Теряна), автор відзначає обмежений підхід до явища, який не висвітлює його сутності, обумовленої інтонаційною природою тембрової драматургії.

Наступний розділ глави присвячений аналізу концепції В.Асаф'єва щодо розуміння тембру в музиці. В ній подано ідеї всебічного підходу в дослідженні тембрової драматургії як інтонаційного явища. Виходячи з асаф'євського тлумачення інтонації як явища осмислення тембру, конкретизовано суть тембрового інтонування як процесу "осмисленої вимови" (Асаф'єв), вияву музичного змісту через тембри. В комплексі питань, пов'язаних з тембровою драматургією, розглядається співвідношення тембру з іншими виразними засобами, його роль в інтонаційному процесі. В музиці Чайковського тембр досягає відносної рівноправності з рештою музичних засобів, утворюючи самостійну сферу виразності. Спираючись на ґрунтовні твердження Асаф'єва, в главі сформульовано авторське визначення темб-

рові драматургії як інтонаційного процесу образно-виразного становлення художнього смислу музичного твору, реалізованого в системі тембрових взаємозв'язків. Узагальнене розуміння явища тембрової драматургії і, разом з тим, необхідність його поглибленого теоретичного дослідження обумовили застосування системно-структурного методу аналізу. Темброва драматургія являє собою складну самоорганізуючу систему, що складається з двох основних аспектів-підсистем: образно-змістовного та формотворчого:



Як аргументи бінарного принципу системи наводиться ряд положень В.Асаф'єва, Д.Житомирського, О.Велрика, які підтверджують аналогічний підхід до споріднених з тембровою драматургією явищ. Ці обґрунтування стали попередньою базою дослідження. Вона полягає в тому, що темброва драматургія розглядається через роль тембру, з одного боку, в розкритті образного змісту твору, а з іншого, - в становленні його форми.

В главі подано класифікацію елементів тембрової драматургії відповідно до структури кожної підсистеми, а також узагальнено характеристики властивостей цих елементів в теоретичному ракурсі. Специфічна особливість тембрової драматургії в музиці, зокрема, в творчості Чайковського, полягає в тому, що її образно-змістовний аспект реалізується через темброву семантику. Під цим поняттям в дисертації мається на увазі закріплення певного смислового значення або психологічного стану за окремими тембрами та їх комбінаціями в поєднанні з фактурними і жанровими комплексами в певному контексті розвитку. Структуру підсистеми тембрової семантики подано у вигляді ієрархічної схеми елементів. Варто наголосити, що запропонована схема є умовно допустимою і розглядається як робоча, необхідна для більш поглибленого дослідження тембрової семантики. В підсистемі "атоми" - елементами є психологічні образи-стани, яким притаманна відносна закріпленість за певним

тембровим звучанням. Верхній найбільш узагальнений рівень підсистеми становлять полярні образні сфери: "добро" і "зло".

Різноманітні емоційно-психологічні стани і нюанси умовно поєднані в три основні групи образів: ліричні, епічні та драматичні. Якісна особливість образності музики Чайковського пов'язана з інтерференцією різних типів образності, з тенденцією до їх синтезу (лірико-епічні, лірико-драматичні, тощо). Подібне взаємопроникнення розширює образний діапазон музики Чайковського, збагачує її новими значеннями тембрів. Реалізація та взаємодія цих образів в музиці відбувається через образно-драматургічні функції: тембро-образного "зерна", тембрового "вторгнення", тембрової персоніфікації, тембрового зіткнення та конфлікту, тембрового переродження і тембрового становлення.

Теоретичний аналіз підсистеми формотворчого аспекту обумовив необхідність систематизації термінів, які відбивають конструктивні функції тембру, та їх диференціацію у відповідності з функціональною належністю.

Посилаючись на існуючі в музикознавчих працях характеристики, автор в дисертації запроваджує і свої визначення окремих функцій. Структуру формотворчого аспекту становлять основні розділи сонатної форми: вступ та експозиція, розробка, реприза та кода. Провідною рушійною силою в тембровій драматургії є тембровий розвиток, в процесі якого відбувається і композиційне становлення форми. Імпульсом тембрового розвитку є темброве експонування, а завершальною стадією - темброва репризаність. Функціонування тембрової драматургії "крупним планом" підпорядковано логіці асаф'євської тріади: $i : m : t$, де темброве експонування (i) - є імпульсом тембрового розвитку (m), а його завершальною стадією (t) - темброва репризаність. Структура сонатної форми і відповідні до її розділів конструктивні функції тембру часто не співпадають. Так, тембровий розвиток не завжди обмежений тільки розробкою, виявляючись і у вступі, і в експозиції. А наявність тематичної репризи не завжди відповідає тембровій. Тому нерідко функції обмежені лише двома: тембровим експонуванням і тембровим розвитком. Кожна з них реалізується через парні категорії тембрових характеристик, що віддаєркалюють мінливість самого процесу тембрового руху (наприклад, темброва тотожність і тембровий

контраст, темброве розгортання і темброве згортання, темброве диференціювання і темброве інтегрування). Завершується глава дослідженням взаємозв'язку тембро-семантичного ряду з сонатною формою. На порівняльних прикладах увертюри-фантазії "Ромео і Джульєтта" та першої частини Четвертої симфонії обґрунтована думка про домінуючу роль тембрової семантики в драматургії творів Чайковського, розгортанням якої зумовлений процес формотворення в них. Поряд з цим формоутворюючі функції виступають як організуюча сила тембро-семантичного руху в сонатній формі.

У висновках констатується стабільність взаємозв'язку двох основних аспектів тембрової драматургії. Темброва семантика є образно-змістовною сутністю тембро-драматургічного процесу, а формотворчий аспект становить його структурно-організаційну сторону. Взаємозв'язки між обома аспектами гнучкі та різноманітні, тому чітко закріпленої постійної структурно-функціональної відповідності між ними не спостерігається. На структурному рівні міжаспектні зв'язки виявляються найбільш узагальнено як відповідність контрастних тембро-образних сфер початковим розділам форми: вступу та експозиції. В них же відбувається і перший етап тембро-образного розвитку. В наступних розділах форми (розробці, репризі та коді) виявляється різноманітність нюансів тембрових значень, їх можливе взаємопроникнення і тембро-смісловий підсумок.

Функціональні зв'язки між двома підсистемами мають більш конкретний вияв: тембро-образне "зерно", як правило, пов'язане з функцією тембрового експонування, реалізуючись в початкових розділах форми. Його "проростання" відбувається через функцію тембрового розвитку, структурно пов'язану з тими ж розділами. Функції тембрового "вторгнення", тембро-образного "зіткнення" та конфлікту реалізуються розсереджено: або на "стиках" розділів, або в розробках і репризах. Темброве становлення як підсумково-узагальнююча функція тембрової семантики логічно пов'язана із завершальними розділами форми, що становлять її кінцевий результат. Разом з тим, вона поетапно пов'язана водночас з кожним розділом форми.

Друга глава "Темброва семантика як образно-змістовний аспект тембрової драматургії в симфонічній музиці Чайковського" присвячена системному дослідженню визначеного аспекту,

аналізу функціонування елементів тембрової семантики та їх характеристики в конкретних творах. Темброва семантика виявляється через зв'язок тембрів з образно-змістовною стороною твору і є одним з каналів вияву його художнього смислу. Семантика має справу з одиницями значення, які реалізовано через її знаки. В тембровій семантиці такими знаками виступають як прості темброві сполучення, що виражають конкретні емоційно-психологічні стани, так і комплексно-збільшені темброві "вузли" та "кліше". У виявленні смислових значень через повторюваність схожих тембро-семантичних комплексів і відбувається реалізація змісту твору. Саме через повторюваність та варіювання елементів-знаків тембрової семантики створюється своєрідний стереотип, що виступає у підсистемі як її осередок, "клітинка". Кожний елемент утворюється в результаті комплексної дії кількох виразних засобів. Інтегруючи виразні засоби в мікроструктуру, елементи тембрової семантики зумовлюють собою її контекстуальний та процесуальний характер. Домінуючим в такій мікроструктурі є тембровий фактор, який визначає семантичну характеристику елементу, його образність та змістовність.

Простежуючи основні віхи історичного формування тембрової семантики в музиці, в главі виділяються найбільш значні постаті композиторів, чия творчість стала відкриттям нових виразних можливостей (К.Монтеверді, К.Глюк, А.Вівальді, Г.Гендель, І.Бах, В.Моцарт, Л.Бетховен). Якісний стрибок у використанні нових тембрів, незвичайних сполучень традиційних тембрів, нових способів звуковидобуття стався у творчості композиторів-романтиків: К.Вебера, Г.Берліоза, Ф.Ліста, Р.Вагнера, Ж.Бізе, в російській музиці - М.Глінки, П.Чайковського, М.Римського-Корсакова.

В симфонічній музиці Чайковського темброва семантика являє собою розгалужену систему реалізації образного змісту тембровими засобами. В порівнянні з попередниками, Чайковський значною мірою переосмислює і ускладнює її, збагачує новими тембровими значеннями, що обумовлені оригінальними художніми задумами композитора. В главі докладно проаналізовані як "найдрібніші" тембро-семантичні елементи, так і їх похідні-більш складні сполучення й темброві "вузли". Для цього усі знайдені тембро-семантичні комплекси об'єднано в три групи.

Моносемантичні темброві комплекси являють собою відносно прості темброві сполучення, які реалізують конкретні психологічні образи-стани різних образних сфер. В музиці Чайковського спостерігається їх дворівневе функціонування: вони є самостійними тембро-семантичними "одинацями" з повноцінною художньо-образною значущістю, разом з тим входять до складу більш складних тембрових сполучень, "вуалів". Закріпленість комплексів за окремими психологічними образами в музиці Чайковського не є константною, вона передбачає в а р і а б е л ь - н і с т ь їх тембрового втілення (наприклад, різноманітність тембро-семантичних комплексів сфери ліричних образів).

Сполучення тембрів, яким властивий яскраво виявлений тембро-семантичний дуалізм, характеризуються амінністю своєї смислової забарвленості в залежності від контексту та драматургічної ситуації. Ця якість комплексів розглядається в музиці Чайковського на двох показових прикладах: 1) акордового tutti мідної групи з посиленою динамікою та 2) тихого solo дерев'яного духового інструмента в низькому регістрі.

Полісемантичні темброві комплекси і сполучення представлені найбільш складними тембровими поєднаннями. Їх можливо розділити на дві підгрупи: 1) темброві комплекси, що семантично втілюють о д и н складний художній образ як синтез кількох тембро-сміслових відтінків (теми вступу до "Гамлета", П'ятої, Шостої симфоній, обидві теми Манфреда); 2) темброві поєднання, в яких темброва семантика окремих фактурно-оркестрових пластів зростає до рівня самостійних тембрових образів (полісемантичні tutti в кодї Четвертої, в розробці та в темі головної партії в репрізі першої частини Шостої симфонії). Принцип полісемантичних тембрових поєднань спостерігається не тільки в tutti, але й в прозорій оркестровій фактурі з тонкою "детальною" семантикою окремих тембрових елементів. Поєднання елементів моно- і полісемантичних сполучень утворює об'ємні збільшені комплекси-тембро-семантичні "вуали". Вони виникають в місцях скупчення різних тембро-виразних засобів. Такі "вуали" набувають стійкої тембро-образної реалізації і виявляються у відносній константності тембрових "агустків" відносно репрезентованих ними образних сфер. Значущість "вуалів" полягає в їх драматургічно-смісловій вагомості в творі, в насичуванні оркестрового звучання різноманітним тембро-смісловим відтінків.

Перший важливий тембро-семантичний "вузол" в музиці Чайковського створюється різновидами оркестрового tutti, принципи викладання яких безпосередньо підпорядковані образній семантиці:

- моносемантичні tutti в кульмінаціях (рідше-експозиційні) використовуються як ствердження вже досягнутого тембро-динамічного рівня в розвитку образу;

- полісемантичні tutti з внутрифактурною тембро-образною диференціацією оркестрових пластів виникають в драматургічно важливих зонах, де полярні образні сфери безпосередньо взаємодіють одна з одною, утворюючи тембро-образний конфлікт.

Другий "похмуро-трагічний вузол" містить в собі скупчення тембро-виразних засобів, які створюють похмурий колорит. Його згущення викликає відчуття трагічного. За своєю структурою він є моносемантичним.

Третій "вузол" пов'язаний з унісонним або октавним звучанням мідних, що домінують в загальному тембровому комплексі. Драматургічно його використання зумовлене кульмінаційною хвилею розвитку, де мідні тембри уособлюють грізно-фатальне начало.

В кінці глави розглядається важливий драматургічний принцип оркестрового мислення Чайковського, реалізований у створенні цілісних послідовних тембрових ліній, через які здійснюється узагальнююча функція тембрової семантики - темброве становлення. Утворення тембрових ліній аналізується як в масштабах одночастинних творів ("Гамлет", "Ромео і Джульєтта") і перших частинах симфоній ("Манфред"), так і в обсязі цілого симфонічного циклу (П'ята симфонія).

У висновках відзначається, що аналіз тембрової семантики музики Чайковського виявив широкий спектр важливих тембро-образних комплексів. Вони стали засобами розширення діапазону образного змісту творів та його збагачення новими смисловими якостями. Це значною мірою стосується і раніше недооцінених епічних та гротескних образів в творчості композитора.

Темброва семантика в музиці Чайковського виявляється подвійно: з одного боку, вона виступає як самостійна тембро-виразна сфера, а з другого, - в комплексі з іншими знаками (наприклад, з елементами жанрової, ритмо-інтонаційної семантики). Тембро-образне багатство музики Чайковського створюється завдяки різноманітному й тонкому використанню індивідуально-ви-

равних якостей тембрів у поєднанні з реєстрово-фактурними, інтонаційно-ритмічними та динамічними можливостями. Кристалізуючись в тембро-образних лініях, тембрська семантика набуває розвитку в межах певних масштабно-композиційних структур. Через темброві лінії розкривається логіка тембро-образного становлення, яка пов'язана з художньо-сміслову концепцією твору на самому глибинному рівні. Такий аспект аналізу впритул наближає до проблеми індивідуального стилю композитора з позицій тембрової семантики.

Третя глава "Формотворчий аспект тембрової драматургії" присвячена дослідженню визначеного аспекту, що розкриває роль тембру в становленні форми твору і реалізується через конструктивні функції тембру.

В главі обгрунтовано застосування тембрового аналізу щодо сонатної форми, яка визначає драматургію більшості одночастинних програмних творів і усього симфонічного циклу у Чайковського. Конструктивні функції розглядаються на підставі тембрового аналізу важливих розділів сонатної форми: вступів, експозицій, розробок, репріз та код.

Первинною функцією, імпульсом тембрового руху є темброве експонування, яке лише частково співпадає з тематичним експонуванням. Роль тембрового чинника при цьому полягає в безпосередньому вияві виразних якостей тембрів, що визначають собою образу семантику тем вступу та експозиції. Розглядаючи творчість Чайковського в хронологічному ракурсі, спостерігається чітка тенденція, яка полягає в тому, що в більш пізніх симфоніях композитора темброве експонування трагічно-негативних та "фатумних" образів все чіткіше пов'язується зі вступними розділами. В них разом з тембровим експонуванням відбувається і початковий етап тембрового розвитку. Активність дії тембрового чинника в початкових розділах сонатної форми не є однаковою. У вступних та побічних партіях на перший план безпосередньо висуваються індивідуально-характерні виразні якості тембрів з утворенням послідовних ліній тембрових градацій. Це надає розділам тембрової цілеспрямованості, обумовлює їх структурну замкнутість, драматургічну відокремленість. В розвитку головних партій Чайковський темброві засоби включає до загального процесу динамізації тематизму. Тому головні партії в експозиціях стають центром драматургічного руху, динамічної

спрямованості, визначаючи наперед тембровий рух розробок. Оркестрові зміни в експозиціях спрямовані на досягнення перших тембро-динамічних кульмінацій. Звідси типові для Чайковського динамізовані репризи головних партій з їх могутніми tutti та характерним розшаруванням оркестрової фактури між міддо та струнними з дерев'яними, повторні проведення з різними видами дублювань, зміною оркестрових груп. З метою поділу форми композитор застосовує інші, не темброві засоби: цезури, фермати, зміни темпу, динаміки, ладо-тональний контраст. За допомогою тембрів Чайковський скріплює грані форми, роблячи зв'язок між ними природним і логічним. Однак окремі елементи тембрового контрасту також залучаються до комплексу розчленування форми. В такій спільній дії різноспрямованих функцій виявилось дивовижне уміння Чайковського-драматурга поєднувати і розділяти водночас. Ступінь тембрового контрасту між експозицією та розробкою обумовлений двома основними видами тембрових зв'язків між ними:

1) Через часткову підготовку тембрового варіанту початку розробки, що забезпечує "пом'якшений" контраст на грані форми.

2) Через застосування прийому тембрового "вторгнення", який створює гранично-гострий тембровий контраст.

Загострення тембрового контрасту між розділами водночас стає і драматургічно-смісловим виразником взаємодії головних образів. Загальна тенденція розробок полягає у підпорядкуванні тембрових перетворень тематизму процесу динамічного зростання. Основними засобами створення тембрових модифікацій в розробках перших трьох симфоній стають переважно оркестрово-поліфонічні: фугато, складні контрапункти тем, імітаційні перегуки тематичних елементів в різних оркестрових групах і всередині однієї групи, стрети як засіб створення оркестрових *sfesendo*. В розробках більш пізніх симфонічних творів Чайковський, не відмовляючись від поліфонічних засобів, активніше залучає дійовіші розробкові прийоми розвитку: мотивне вичленення тематизму з тембро-артикуляційними модифікаціями, оркестровий "діалог" в передкульмінаційних зонах наступним тембровим підсумовуванням. Драматургічна спрямованість розробок на тембро-динамічне досягнення, на здобуття образно-сміслового результату обумовила введені в кульмінаціях "наскрізних" ліній унісону або октав тромбонів і труб в кон-

тексті tutti як тембрового підсумку розробок. Репризи і коди в симфонічних творах Чайковського несуть в собі темброву результативність, відносну підсумковість тембро-інтонаційного процесу. За логікою ці розділи стають продовженням драматургічного розвитку розробки, нерідко функціонально зливаючись з нею. В симфонічних творах Чайковського можна виділити два типи реприз: динамізовані та не динамізовані, початок яких схожий на експозиційне звучання. Динамізація реприз традиційно пов'язана з використанням різних типів tutti як засобу створення гранично емоційного напруження. Проте такий тип реприз не несе в собі кінцевого тембро-образного результату в драматургії симфоній, особливо Четвертої, Шостої, "Манфреда". Темброва диференціація в них фактурних пластів "по вертикалі" зростає до рівня тембро-образної значущості кожного. Звідси внутрішня розчленованість та багатшаровість будови tutti, його потенційна "вибуховість", що робить неможливим розв'язку в репризі. Темброве варіювання в не динамізованих репризах (Третя, П'ята симфонії) пов'язане з новими тембро-смысловими відтінками в звучанні тем. Функція тембрової репризності в сонатній формі переміщається в заключний розділ коди і здійснюється за допомогою тембрових "арок" між крайніми розділами форми, темброво обрамляючи твір. Конфліктний тип драматургії в симфоніях Чайковського та зумовлений ним наскрізний розвиток призводить до того, що темброва репризність в їх перших частинах відсутня взагалі, утворюючи темброву розірваність з потенційною тенденцією подальшого тембрового просування. Незбіг композиційних і драматургічних функцій, розширення масштабів розробковості спричиняє активний тембровий розвиток в репризах і кодах. З точки зору підсумковості реприз, їх результатом в тембро-драматургічному відношенні стає загострення тембрового контрасту між темами експозиції (Четверта, Шоста). Як наслідок цього посилюється поляризація основних тембрових образів в усіх напрямках: "по вертикалі" (в tutti динамізованих реприз) і "по горизонталі" у вигляді послідовного співставлення тем головної та побічної партій. Важливою конструктивною функцією в кодах перших частин симфоній є темброве "агортання", спрямоване на завершення частини. Разом з тим воно стає елементом підсумковості. З іншого боку, зміст "агортання" та його результат є такими, що повер-

таючи до вихідного тембрового початку, вони створюють можливість нового драматургічного "витка".

Висновки. В одночастинних програмних творах формотворна роль тембру виявляється переважно в його інтегруючій функції, яка забезпечує цілісність форми. Сполучна функція тембру у вигляді тембрових "арок", тембрових модуляцій, зв'язок забезпечує єдність форми на стиках розділів. Якщо в тембровому розвитку експозицій та розробок переважними є функції оркестрового *crescendo*, тембрової інтенсифікації та концентрації, то в кодах спостерігаються оркестрові *diminuendo*, темброве згортання й зменшення тембрової насиченості. Проте подібна тенденція не є особливістю абсолютно усіх сонатних форм творів Чайковського. Відсутність тембро-драматургічних функцій, спрямованих на завершення процесу розвитку в першій частині, створює передумови для його продовження в наступних частинах циклу. В кінці глави розглянені темброві "кліше" як виявлення узагальненого рівня взаємодії обох аспектів тембрової драматургії. В них тембро-семантичні елементи пов'язані з елементами формотворення і стають яскраво виразними загальнотипологічними явищами тембрової драматургії не тільки в творах Чайковського, але й в романтичній симфонічній музиці. До тембрових "кліше" віднесені такі явища:

- тембро-сміслові обрамовування в одночастинних програмних творах і в перших частинах симфоній як загальнокомпозиційний засіб;

- драматургічно-узагальнююча роль траурно-скорботних код-епілогів з відповідним семантичним комплексом виразних засобів (тихий хорал міді, остинатний фон литавр, тремоло струнних, загальний низький регістр звучання всіх інструментів);

- використання в закінченнях код трагічних творів виразних *solo* (частіше кларнета) або чистого групового тембру струнних у високому регістрі на фоні хоралу як втілення недосяжного ідеального образу;

- темброве вирішення побічної засобами дерев'яних духових або струнних в створенні яскравого тембро-образного контрасту із суміжними розділами форми;

- принцип тембрової ієрархії в розвитку ліричних тем, за допомогою якого водночас реалізується і функція тембрового

розгортання з посиленням тембро-фактурної інтенсифікації;

- принципи використання tutti : а) у зв'язку з драматургічно-композиційними моментами (динамічно насичені розділи форми, кульмінації.); б) в епізодах урочисто-святкового звучання як самостійного тембро-виразного комплексу. Зазначені принципи використання tutti Чайковським в цілому можна вважати як загальне темброве "кліше", типове для симфонічної музики. Однак у творах Чайковського вони мають цілий ряд структурно-семантичних відмінностей, які створюють внутрішню тембро-фактурну диференціацію цього типу звучання.

В включенні узагальнюються результати дослідження, пропонуються його подальші перспективи. Темброва драматургія як інтонаційне явище утворює особливий "аріа" інтонаційного процесу, реалізованого в системі тембрових зв'язків. Вона розповсюджується на усі його стадії в музичному творі і обумовлює становлення музичної драматургії та організовує просування музичної думки у взаємодії виразних засобів. Системне дослідження тембрової драматургії дозволило виявити складні ієрархічні зв'язки її структурно-функціональних елементів як на рівні обох аспектів-підсистем, так і на рівні конкретних зв'язків окремих елементів. Необхідність взаємодії образно-змістовного та формотворчого аспектів є умовою виникнення системних відносин в тембровій драматургії. Можливості тембро-семантичних засобів "об'ємні" : застосування їх робить спроможним розкрити глибинну сутність музичного образу з його внутрішніми властивостями й, разом з тим, відобразити процес розвитку образу "по горизонталі" з усіма стадіями його становлення. Формотворчі засоби тембрової драматургії, з одного боку, є такі, що темброво структурують інтонаційний процес в логічно-струнку музичну композицію, а з іншого, - віддаєркалюють "технічні" подробиці тембро-драматургічних модифікацій. Життєздатність системи полягає в органічній взаємодії її складових сторін, спрямованих на здобуття музично-художнього синтезу.

Темброва драматургія, в свою чергу, є підсистемою більш масштабної системи. Як таку "надсистему" можна розглядати загальну музичну драматургію твору, де темброва драматургія становить один з рівнів взаємодії елементів. Такий підхід розширює масштаби дослідження тембрової драматургії, утворюючи концепційно-процесуальний аспект її розгляду.

Спеціального вивчення потребують і питання еволюції тембрової драматургії. В цьому аспекті музика Чайковського дає підстави подивитися на принципи тембрової драматургії, що увійшли в музику раніше і які можна прогнозувати в майбутньому.

В закінченні визначено коло взаємодій тембрової драматургії Чайковського з художніми явищами ХХ століття. Великий розділ присвячено проблемі стильової орієнтації композиторів ХХ століття на творчість Чайковського, зокрема, на принципи його тембрової драматургії. З цієї точки зору автор розглядає два яскравих приклади: балет І.Стравінського "Поцілунок феї" та симфонічну творчість Б.Лятошинського. Темброва драматургія балету "Поцілунок феї" є показовим зразком художньо-стильового моделювання, прикладом свідомої орієнтації Стравінського на принципи тембрової драматургії та оркестрового стилю Чайковського.

В дисертації визначаються спадкоємні зв'язки музики Чайковського з симфонічною творчістю сучасних українських композиторів. Зокрема, позначені паралелі в тембровій драматургії творів Чайковського та Лятошинського. Вони розглядаються в аспекті оркестрово-стильової спадкоємності та еволюції тембрової драматургії Чайковського в музиці ХХ століття.

Публікації по темі дослідження:

1. Роль тембрового розвитку в музичній драматургії одночастинних програмних творів П.І.Чайковського //П.І.Чайковский та Україна.-К.:Київська державна консерваторія,1991.-С.129-140.
2. Роль оркестру в "Манфреді" Р.Шумана та П.І.Чайковського//Наукові записки.Матеріали звітної-наукової конференції викладачів УДПУ ім.М.П.Драгоманова.-Київ,1993.-С.338-339.
3. Функціонування тембрової драматургії як системи//Матеріали звітної-наукової конференції викладачів Укр. держ.пед.унту ім.М.П.Драгоманова за 1994 рік.-Друкується.
- 4.Роль тембрового розвитку в музичній драматургії "Гамлета" Ф.Ліста і П.І.Чайковського (порівняльний аспект). -Київ, 1994.-24с.-Укр.-Деп.в ДНТБ України, № 308-Ук94.
- 5."Я дуже люблю Київ"/до 150-річчя від дня народження П.І.Чайковського/"Прапор комунізму",16 травня 1999 року.-7.4.

Ску

Подписано к печати 5.07.94г., формат 1/16 60 х 84
I п.л. Заказ № 345. Тираж 100

г.Луганск, облтипография.

AV 31.102