

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Київська державна консерваторія

імені П. І. Чайковського

Спеціалізована вчена рада Д 092. 14. 01.

Науковий керівник - доктор мистецтвознавства, професор
КОТЛЯРСЬКИЙ Іван Арсентійович

Науковий консультант - доктор мистецтвознавства, професор
ГОРЬКА Ірина Іванівна
На правах рукопису

Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства, професор
ДУГІНА ТЕТЯНА ЄВГЕНІВНА
кандидат мистецтвознавства, доцент

ГАРМОНІЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ
/на прикладі симфонічних творів Є. Станковича/

1942 -
імені С. С.

Заявка дисертації відбудеться "24" листопада 1994 р.

17. 00. 02 - Музичне мистецтво

Д. 092. 14. 01. по заявці дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства при Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського за адресою: 252001, Київ - 1, вул. Баран Марка 1/3, 2 поверх, ауд. 35

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

З департаменту мистецтвознавства в Київській консерваторії.

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства 1994 р.

Значення секретаря спеціалізованої

вченої ради, кандидата мистецтвознавства,
Київ - 1994

ПРИСЯГА
Тимо С. В.

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00693715 (V)

AB 31.102
MINTOLIM
KATOLIA LIB
1999 II

на прохання

LIBRARY TECHNICAL

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE

LIBRARY TECHNICAL

17.00 - 19.00

AB 31.102

LIBRARY TECHNICAL

LIBRARY TECHNICAL

Дисертація в рукописом.

Роботу виконано на кафедрі теорії музики

Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського

Науковий керівник - доктор мистецтвознавства, професор
КОТЛЯРЕВСЬКИЙ Іван Арсенович

Науковий консультант - доктор мистецтвознавства, професор
ГОРКХІНА Надія Олександрівна

Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства, професор
РОВЕНКО Олександр Іванович

- кандидат мистецтвознавства, доцент
ШАПОВАЛОВА Людмила Володимирівна

Провідний заклад - Донецька державна консерваторія
імені С. С. Прокоф'єва.

Захист дисертації відбудеться "24" листопада 1994 р.
о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради
Д. 092. 14. 01. по захисту дисертацій на здобуття наукового
ступеня кандидата мистецтвознавства при Київській державній
консерваторії ім. П. І. Чайковського за адресою: 252001,
Київ - 1, вул. Карла Маркса 1/3, 2 поверх, ауд. 36

З дисертацією можна ознайомитись в бібліотеці консерваторії.

Автореферат розіслано "20" жовтня 1994 р.

Вчений секретар спеціалізованої
вченої ради, кандидат мистецтво-
знавства, доцент

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

ТИШКО С. В.

Усвідомлення ситуації синтезу мовних засобів, очевидного в сучасній композиторській практиці, йде в музикознавстві різними шляхами. Серед них провідною є тенденція до інтеграції наукових пошуків, до виходу на нові системні рівні. У зв'язку з цим зазнають глибокого якісного перетворення не тільки окремі положення, а й перебудовується цілі галузі теоретичного музикознавства. До них передусім належить наука про гармонію, особливо ж та її частина, що засвоює мову сучасної музики. "Розмита безліч" індивідуальних методів композиції, "безкрає море індивідуалізованих структур" /Ю. Холопов/, що склалися в гармонії другої половини ХХ сторіччя, досі не дозволяють виробити загальні методологічні принципи й спричиняють або велику кількість суб'єктивних, конкретно-стильових методів гармонічного аналізу, або позаісторично-універсальні підходи. Удосконалення вже знайдених, подальша розробка нещодавно відкритих засобів засвоєння нового гармонічного феномену /чи то окремих стилів гармонії - чи то загально-філософське її тлумачення/- завдання, що завжди знаходяться у сфері актуальних досліджень сучасної музичної науки.

Актуальність дисертації посилюється на перетині з проблем теорії композиції та гармонії й зумовлюється комплексом факторів. По-перше, загальним станом композиторської творчості останніх років. прагнення композиторів до узагальнення набутого досвіду вже не потребує радикальних інновацій і сприяє утворенню нових цілісностей в межах типового сьогочасного "мислення стилями" /В. Виноградов/. Серед таких цілісностей найменш досліджено композиторську техніку - поняття поновленого змісту й обсягу, що обґрунтовується в пропонованій роботі. По-друге, походячим з першого особливим - поширеним - ракурсом сприйняття гармонії, що дозволяє побачити вищі, ніж традиційно, рівні її функціонування. Гармонічні /або звуковисотні/ техніки утворюють такий структурний рівень і функціонують як елементи в сучасній системі гармонії. Їх вивчення, яке поки що залишається "темой наступних розробок" /Н. Гуляницька/, й складає предмет цього дослідження. По-третє, актуальним стає безпосередньо об'єкт

гармонічного аналізу. Симфонічна музика та пов'язані з нею деякі інші інструментальні твори Є. Станковича ще не вивчалися детально ані з точки зору гармонії, ані /в окремих випадках/ як такі взагалі.

Викладене вище зумовлює наукову новизну дисертації, яка полягає в нетрадиційному навіть для радикально поновлених методів напрямку дослідження сучасної гармонії: з позиції звуковисотних технік. Це дало можливість уточнити музикознавчу термінологію; побачити ряд гармонічних засобів письма не тільки у "чистому" вигляді, а й як елементи синтезованої системи; в новому ракурсі - на підставі "вибору та сполучення" /Ю. Кон/ - подати еволюцію звуковисотних способів композиції в музиці ХХ сторіччя; нарешті, вивчити в установлених координатах індивідуальний стиль гармонії, який позначений оригінальністю та усталеністю й до того ж суттєво впливає на еволюційні процеси української композиторської школи нашого часу, - стиль Євгена Станковича. В результаті встановлено не тільки дієвість гармонічного чинника. Бо останній не мав ні в сучасній музиці взагалі, ні окремо у Станковича того ступеня незалежності від інших виражальних засобів, що дозволив би обмежитись тільки його вивченням та досягнути при цьому належного рівня змістовно-сміслових узагальнень. Обраний шлях дослідження допоміг побачити індивідуально-стильові можливості зіткнення, взаємовпливу, синтезу різних методів композиції, на підставі виявленого "механізму" зв'язку установити спосіб сполучення функцій цих технік з іншими /композиційними, драматургічними/ й тим самим розкрити нові змістовні грані композиторського стилю Станковича, простежити його еволюцію.

Отже, метою роботи було вивчення теоретичних засад та стильових виявів сучасної гармонії за допомогою вирішення наступних головних завдань:

1. Зафіксувати смислові межі понять "композиторська техніка", "звуквисотна техніка", з'ясувати їх функції у зміненому гармонічному контексті музики другої половини ХХ сторіччя.
2. Прослідкувати різноякісні зв'язки звуковисотних технік в загальному еволюційному плані та особливо - в сучасній синтезованій системі гармонії.
3. Знайти найзагальніші властивості та функціональні домінан-

ти в застосуванні звуковисотних технік сучасними українськими композиторами.

4. Розробити методикку гармонічного аналізу з позиції "технік" щодо індивідуального стилю гармонії: верифікувати теоретичні положення дисертації на прикладі вивчення симфонічних опусів Є. Станковича.

Методологія дисертації будується на сукупності різних методик. У зв'язку з дослідженням певних засобів гармонічного письма як елементів складної системи порушуються аспекти системного /здебільшого системно-функціонального/ методу, що широко використовується у філософії та мистецтвознавстві. Із власне музикознавчих залучається в першу чергу функціональний метод Ю. Холопова. Теоретичною базою для розробленої в дисертації проблематики стали також численні наукові праці вітчизняних /та, частково, закордонних/ досліджувачів, які присвячені вивченню гармонії, техніки композиції, філософії техніки /в аспекті, що нас цікавить/. Залучаються також деякі окремі методи, що здебільшого відбивають багатоглибкість музикознавчих ставлень до творчості Є. Станковича.

Практичне значення дослідження. Матеріали дисертації можуть бути використані як у сфері навчальної практики, так і в науковій. Вжиті в курсах сучасної гармонії, аналізу музичних творів, сучасної української музики, вони допоможуть удосконаленню методики гармонічного аналізу щодо поширення її змістовного контексту, більшого наближення до індивідуальних композиторських стилів. В науковій сфері сприятимуть подальшому розвитку теорії гармонії та композиції у напрямку понятійного, загальнофункціонального осмислення процесів, що притаманні музиці другої половини ХХ століття, стануть в пригоді для наступних студій сучасної композиторської творчості.

Апробація роботи. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри теорії музики Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, де її було виконано. Основні теоретичні тези роботи викладено в публікаціях.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, двох глав, заключення, бібліографії /224 позиції/ та додатку, що містить список партитур, на які зроблено посилання, нотні приклади та схему.

ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується актуальність обраної теми, визначаються предмет та об'єкт, наукова новизна дослідження, вказано на його методологічну основу та практичне значення. Проведено огляд літератури з питань гармонії та композиторської техніки, підпорядкований меті та завданням дисертації.

Ідея синтезу технік, що призводить до нових якісних утворень в гармонії, зумовлена усім рухом композиторської творчості й на цей час начебто лежить на поверхні, прямо чи опосередковано простежується в багатьох музикознавчих працях. При цьому мова йде і про стильовий синтез, і про техніку як таку, і про гармонічні її різновиди. Проте, якщо вектор еволюції гармонічного мислення взагалі позначений, якщо звукові системи осмислюються музикознавством як нова цілісність і висловлюються схожі думки про її характер, то все це тільки поширює коло питань, пов'язаних з безпосередньою реалізацією, практичним підтвердженням таких очевидних положень. Змінена функція сьогочасної системи гармонії здебільшого констатується й не виділяється із контексту або синкретично-єдиного, загально-естетичного сприймання нових художніх цінностей, або інших проблем теоретичної науки.

Методологічною основою поданої роботи став функціональний метод Ю. Холопова, який переосмислює гармонічну функціональність в традиційному розумінні й виходить із широкого - системного - трактування функціональності, притаманного сучасній науці. Звісно, що цей метод має багато переваг перед іншими щодо музики нашої доби. Однак від зіткнення з конкретним історичним матеріалом /в тому числі в роботах самого Холопова/ він стає обмеженим, бо тільки трохи відкриває видиму частину змістового "айсбергу". Більшість дослідників прагне подолати подібну універсальність, оскільки можливість одним і тим самим методом аналізувати "Моцарта та Шенберга" виявляється не стільки його перевагою, скільки недоліком. В

працях прихильників холоповських поглядів на гармонію /зокрема, у Н. Гуляницької, Л. Д'ячкової, Ю. Бичкова, А. Маклігіна, Н. Макаган, М. Катунян, Т. Філатової, Ю. Кудряшова/, а також прямих чи непрямих їх опонентів /зокрема, у Т. Бершадської, С. Григор'єва, Ю. Кона, М. Скорика, Л. Мазеля/ можна побачити деякі напрямки такого подолання. В річиче позначених тенденцій уливається й гіпотеза цієї дисертації, що полягає в розумінні сучасної гармонії як складної системи взаємопов'язаних звуковисотних технік.

Зміст першої глави /"Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки"/ розкривається у триадичній послідовності: композиторська техніка - звуковисотна техніка - нова система гармонії в музиці українських композиторів. По-перше, тут йдеться про смисловий контекст поняття "техніка". Проаналізовано велику кількість "звичайних" та філософських тлумачень техніки й на цій засаді знайдено те спільне, що дозволяє визначити далі статус поняття "композиторська техніка", яке охоплює чималий сенс і актуалізується як самостійне на сучасному етапі розвитку теоретичного музикознавства.

За опільними ознаками в "узвичаєному" контексті "техніку" та "технологію" можна трактувати як сукупність заходів /способів, методів, навичків/ в якому-небудь різновиді діяльності. Відомо, що в етимології слова спочатку переважала індивідуальна майстерність. Але згодом вона ставала загальною: техніка перетворилась у носій багатомістового досвіду людства, внаслідок чого смислового домінанта остаточно перемістилась на "неживі" засоби праці. Все це помітно й на хронологічній послідовності визначень "техніки": у Брокгауза та Ефрона "вчення" про технологію це є своєрідною "теорією корисності", контекст пізніших /серед них і енциклопедичних/ визначень поняття - суто процес матеріального виробництва. Додамо, що первісне визначення прийшло в суперечність з остаточною. Саме цим можна пояснити той факт, що багато хто з композиторів нашого часу відкидає навіть існування техніки, а музикознавці інтуїтивно відокремлюють зміст "техніки-майстерності" від "техніки-засобів виробництва", оскільки вільно вживають саме слово або в лапках, або без.

В філософському контексті численна множина інтерпре-

тацій техніки існує в досить складних умовах всіляких, в тому числі й суперечливих, світоглядних позицій. І хоча визначення поняття не позбуваються смислових стрижнів і тут, вони легко підпорядковуються тим чи іншим філософським концепціям внаслідок великого змістовного обсягу. Наприклад, поняття із філософської енциклопедії та Ю. Мелешенко зорієнтовані на системний, В. Каширіна - на функціональний, Н. Тарасенко - на культурологічний ракурс. Визначення ж Г. Бичкова виявляє "техніцистську" спрямованість й міцну матеріалістичну платформу. У зв'язку з цим В. Глазичев вірно помічає, що "походячий з єдиного "техне" світ техніки й досі позбавлений певності у змісті й формується як своєрідне поєднання трьох світів: науки, практичної діяльності та мистецтва"¹. В пошуках гармонії названих "трьох світів" багато філософів прагне подолати розрив між стрімким технічним прогресом та іншими формами людського буття. М. Хайдегер бачить такий шлях у розвитку творчої уяви, обов'язкової для будь-якої діяльності людей, К. Ясперс - в збагненні "нерозумного" /джерела мудрості/, письменник-фантаст С. Лем - в керуючій силі "хромосомної", а не "мозкової" системи розвитку суспільства.

Зрозуміло, в завдання поданого дослідження не входить підкорення "пробних каменів" будь-якої філософії. Однак знайти типове, усталене в суперечливій системі поглядів на техніку й співставити загальнозначуще з аспектами музичними, композиторськими - завдання важливе й досить реальне. Це загальнозначуще функціонує через:

1. Усталеність значенневих стрижнів у визначеннях техніки.
2. Переважно системне сьогочасне тлумачення поняття.
3. Невід'ємну суперечливість "образу техніки" /Л. Покатаєв/ - посереднє відбиття в цьому глобальних суперечностей епохи НТР.
4. Високий ступінь смислового узагальнення /техніка - своєрідна "онтологія загального" (Н. Тарасенко) / та його наслідки: великий обсяг, нівелювання конкретності змісту й мутабельність поняття.

¹Глазичев В. Л. Компоненти знання в мире техники //Философские вопросы технического знания. - М., 1984. - С. 99.

В "узвичаєному" контексті музикознавчих праць знаходимо таку ж, як і раніше, велику кількість смислових відтінків. Техніка може трактуватися як "музична композиція" /А. Серов, І. Стравінський, А. Соколов, Ю. Холопов/. Або ідентифікуватися з "виражальними засобами музики" /Б. Житомирський, Д. Мазель, Ю. Холопов/. В інших випадках вона постає як "музична мова" /Г. Тараєва, Ю. Кон, Л. Березовчук, В. Ценова/, навіть "жанр" /Б. Житомирський/, "стиль" /С. Прокоф'єв, Ю. Холопов, Г. Григор'єва, В. Холопова, М. Арановський, Л. Раабен, В. Варнавська/.

С першого погляду здається, що контекст увіобразив техніку й перетворив саме слово в "додатковий" іменник. Насправді ж поняття знову стверджує свою універсальність /навіть слово "стиль" в перекладі з грецької - спосіб роботи, гілочка для письма/. Техніка розшифровує сенс словосполучень, що з нею уживаються як синоніми, і в такій якості здатна до "перевтілень". Таким чином, специфізація загальнофілософського змісту обмежила обсяг поняття /як мистецтва композиції/, але не сконцентрувала специфічного змісту: універсальність загальнозначущої "техніки" відбилась в універсальності "техніки композиторської".

Все частіше поняття, що студіюється, висувається як дискурсивна домінанта музикознавчих досліджень. При цьому досліджувачі знов мають на увазі найрізноманітніші явища. Наприклад, відома монографія Ц. Когоутка містить, хоча й спеціально не пояснює, власну концепцію техніки /автор розуміє останню як метод або систему композиції, класифікує сучасні прийоми письма, виділяє серед інших гармонічні /в широкому розумінні/ засоби/¹. А в стильових "нарисах" Е. Денисова² загальні питання сучасної композиторської техніки та її еволюція спеціально не розглядаються, назва цієї роботи - скоріше перспектива, на котру спрямоване дослідження. Додамо,

¹Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века /Пер. с чеш.- М.: Музыка, 1976. - 365 с.

²Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники.- М.: Советский композитор, 1986. - 206 с.

що окреслена ситуація до того ж мало відрізняється від закордонної. Роботи Л. Даліна, Д. Мітчела, В. Персікеті, О. Месіана, К. Різінгера й пізніші /Р. Брайндла/ мають лише непрямий зв'язок з композиторською технікою на понятійному рівні й здебільшого розкривають мовні особливості окремих стилів чи напрямів в музиці.

Не дивно, що перші спроби формулювання поняття можна знайти в дослідженнях іншої, ніж та, що вивчається, тематики. Й різного "ареалу":

1/ "'техніка композиції" - система принципів писання музики"; "техніка ... містить всі компоненти загальної музичної системи, що існують: звуковисотні, континуальні, динамічні, тембровофонічні"¹;

2/ "поняття "техніка" поєднує уявлення про використований звуковий матеріал та його властивості, про гармонію та елементи форми"².

Викладене вище зумовлює наступну пропозицію відокремити принаймні дві сфери вживання поняття: 1/загальноісторичну /що вибирає семантичні рівні стилю, форми чи ширший контекст/, 2/ музично-виражальних засобів /мовну/. Відповідно саме поняття можна тлумачити як: 1/ цілісне виявлення властивостей музичної форми /композиторська техніка/, 2/ сукупність яких-небудь конкретних засобів та прийомів композиторської майстерності /техніка композиції/.

В першому випадку техніка може виступати як синонім композиції, засобів виразності, музичної форми, мови, стилю, жанру. В другому - як синонім типу письма, методу, системи композиції.

В першому значенні техніка співвідноситься з широким філософським сенсом: це структурований спосіб пізнання, сплікування митця /композитора/ зі світом, це система історично відібраних типових засобів виразності, загальний композиторський досвід. В другому значенні поняття наближається до "технології", оскільки втілює конкретний засіб досягнення

¹ Кудряшов Ю. Катехизис теории сонорного лада // Аспекти теоретического музыкознания. - Л.: ЛМУТММК, 1989. - С. 131-133.

² Холопов Ю. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. - М.: Сов. композитор, 1984. Т. 5. - С. 897.

композиційної художньої мети.

Позначені рівні мають особливі форми взаємозв'язку, що спрямовані на будівництво індивідуальних композиторських стилів. Однобічне володіння загальною композиторською технікою або "антитехнічна" природна оригінальність мислення - досить відомі явища стильової безвиразності, що трапляються внаслідок втрати належної гармонії в цих взаємовідносинах. Останні зазнають великих еволюційних змін, особливо в музиці нашої доби. Проте, на наш погляд, окремі усталені їхні властивості можна констатувати в результаті розгляду з точки зору "вибору та сполучення", що пропонується Ю. Коном для дослідження сьогочасної ладової організації¹. Композиторська техніка формуватиме в такій системі парадигматичну вісь /вибір/, а її відбиття в техніці композиції - синтагматичну /вісь сполучення/. Проакцентуємо цей взаємозв'язок в декількох історичних добах.

У віденських класиків композиторська техніка - як узагальнене втілення логіки побудови музичної форми - була цілісною. Композиторські стилі суттєво відрізнялись як художні явища, але в мовних "деталях" безпосередньої техніки композиції - не завжди. Монолітна вісь вибору відповідним чином вплинула на вісь сполучення: музика цього історичного періоду позначена високим ступенем техніко-стильової єдності.

В романтичній музиці композиторська техніка в цілому не втрачає своєї структури, ієрархії, хоча й суттєво поновлюється. Можливості побудови на її основі індивідуальних стилів значно зростають. Пишучи, по суті, в одній і тій самій техніці, композитори знаходили певну свободу за рахунок подовження всієї вісі вибору /й відповідної збагачуваності вісі сполучення/ хоча суттєвої зміни ці співвідношення не зазнають: відмінності індивідуальних стилів значно посилюються, але, передусім, зумовлені у романтиків доновленою, та все ж таки функціонально класичною гармонією.

На початку ХХ сторіччя, внаслідок чіткого відокремлення часом кардинально протилежних стильових напрямків, вісь вибору змінюється. Серійний метод "нововіденців" відродив тех-

¹ Кон Ю. Г. Ладогармоническая организация как выбор и сочетание // Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки. - Л.: Советский композитор, 1982. - С. 4-24.

ніко-стильову єдність вієнських класиків на принципово інших мовних умовах /"вибуховий" стрибок/. Тональний, в противагу "атональності", "невпізнанно" змінив внутрішні зв'язки між гармонією та іншими засобами виразності, призвів до утворення безлічі індивідуальних висотних структур /поступовий стрибок/. Загальна композиторська техніка в цей час остаточно втрачає цілість і розпадається на велику кількість авторських технік композиції: звідси максимально зближуться поняття "стилю" та "техніки". Виконання цілісної моделі композиторської техніки, можливе в попередні віки /як, наприклад, це зроблено в практичній частині гармонії як учбової дисципліни/, стає неможливим. Лише в наступну добу індивідуально-стильове /політональність Стравінського, ритмічні та звуковисотні модули Месіана, лінійно-гармонічна техніка Шостаковича, діатонічна хроматика /Ю. Холопов/ - хроматична діагоніка /М. Скорик/ Прокоф'єва та ін./ перетвориться у типове.

У середині ХХ сторіччя тенденцію до відокремлення стильових напрямів змінює період взаємодії. Стиль, як "найвищий вид художньої єдності"/С. Скребков/, стає найважливішим чинником, що організує музичний твір. І якщо на початку століття композиторська техніка множинна при внутрішній єдності індивідуальних "монотехнік" композиції, то тепер ця множинність сфокусована в індивідуальному. Техніка, стиль перетворюються в е л е м е н т и "мета"-мови. "Мова технік" постає як нове системне вимірювання, й тому ані поновлення, ані проєкції вісєй одне на одну /як в ладотональності за висновком Ю. Кона/, ані інші способи взаємодії належним чином його охарактеризувати не можуть, бо самі вісі ствють тринципово іншими. "Безмежна" вісь вибору й така ж "неосяжна" вісь сполучення потребують нових критеріїв дослідження.

У світлі сказаного зрозуміла умовність і недосконалість існуючих класифікацій технік /Ц. Когоутек, Ю. Холопов, В. Цєнова та ін./ і відсутність поки що цілісної, розвинутої системи поглядів на композиторську техніку, на яку вказував ще в 1952 році С. Скребков¹. Досить важко також надати далі визна-

¹ Див. Скребков С. С. О композиторской технике (заметки педагога) // Сов. музика. - 1952. - № 10. - С. 65-69.

чення гармонічної техніці, оскільки відносно обох понять, що її утворюють, точаться бурхливі дискусії.

Підкреслюючи, що в основу визначення, яке пропонується, лягла поширена концепція сучасної гармонії /за Ю. Холоповим, Б. Гуляницькою, Л. Д'ячковом та ін./, в якості робочої моделі можна використати наступне: гармонічна /або звуковисотна/ техніка - різновид композиторської техніки, в якому звуковисотний чинник безпосередньо керує формуванням, як сам по собі, так і поряд з іншими. Це визначення дає можливість відрізнити далі принаймні дві групи звуковисотних технік, що в контексті гармонії традиційно вважалися однопорядковими: 1/ "чисті" /тональність, модальність, серійність, атональність, мікрохроматика/; 2/ мішані /сонорика, алеаторика, стохастика, комбінаторика/.

Першу групу характеризує усталена висотна цілісність. Їй тому кожна з "чистих" технік може "замкнутися" на собі й існувати відносно автономно в сучасній звуковій системі. В другій групі гармонія - не єдиний чинник формування. Саме цьому мішані техніки менш відособлені порівняно з "чистими" й здатніші до поєднання з іншими та одне з одним /як, наприклад, сонорно-алеаторні формування/.

Викладене вище дозволяє простежити системні зв'язки в функціонуванні гармонічної техніки. Її "центральний елемент" утворюють лише "чисті", "похідний" або "контрастний" - і "чисті", і мішані. Посилена роль мішаних технік, що притаманна музиці нашої доби, не порушує в цілому встановленої ієрархії.

Зафіксуємо загальні властивості системи звуковисотних технік, що сьогодні існують.

Тональність має всеосяжні змістовні властивості, концентрує самі суттєві якості музичного тематизму аж до ототожнення з останнім і функціонує як центральний елемент більшості гармонічних систем. Саме в такій якості її використовують В. Бібік, В. Губа, В. Губаренко, Л. Грабовський, Ш. Ішенко, Л. Колодуб, В. Сильвестров і багато інших композиторів.

1 "Центральний елемент", "похідний елемент", "контрастний елемент" - поняття, введені Ю. Холоповим при вивченні зв'язків між елементами гармонії як звуковисотної структури й цілком здатні для гармонічної системи ще вишого рівня.

торів.

Модальність збагачує ладовий матеріал, поновлює конструкції вертикалей, лінійні прийоми композиції, але здебільшого не існує як окремий засіб, що "підкоряє" інші. Невичерпне мелодичне багатство української народної пісні, що відтворилось в посиленні мелодизму як головного компоненту сучасної музичної тканини, призводить і до типових модальних засобів - мелодичні ладоутворення фольклорного походження зберігаються в горизонтально-вертикальному розгортанні. Частіше за все модальні засоби письма існують в ширшому контексті тональності. Саме так використовують модальність Л. Дичко, Л. Колодуб, Є. Станкович, М. Скорик, І. Карабиць, В. Губаренко, Л. Грабовський.

Серійне письмо теж "розчинене" в "пантональності" /Р. Реті/, а точніше - в тонально-модальній гармонічній логіці. Найуживаніша в музиці останніх років - техніка вільних дванадцятизвучкових полів /Ю. Холопов/. Наприклад, у М. Скорика та В. Сильвестрова вона використовується з акордовою конструктивною домінантою, а в музиці Є. Станковича, В. Бібика - з інтервально-мелодичною. В окремих композиціях можна зустріти також "жорсткі" серійні прийоми, але вільна серійність /Н. Гуляницька/ переважає.

"Атональність" - назва особливої системи звукових відносин з послабленим центром, що характеризує музичні явища певного історичного періоду. В сучасному контексті цей термін може бути використаний як синонім "особливої тональності" /або модальності, серійності/ й принципово нової якості звуковисотних систем не визначає.

Всі перелічені засоби гармонічної організації утворюють широчезний виразний спектр і формують рухливе семантичне поле. Констатуємо тільки його найзагальніші властивості:

1. У конструктивно-логічному плані в сучасній українській музиці переважає тональність.
2. У взаємодії з модальністю та вільною серійністю - невід'ємними складовими "гіпер"-тональної системи - народжуються численні індивідуальні звукові структури.

На відміну від названих, мішані техніки не мають такого значного семантичного потенціалу. Найчастіше вони використовуються для утворення колориту, "прикрашання" тональності та всі-

ляких інших звукобарвних функцій.

Алеаторика /що контролюється/ здебільшого буде особливі види "гармонічних фігурацій" /Т. Бершадська/, тобто "розмальовує" гармонічно-функціональний принцип музичного твору. Виходячи ж на композиційні рівні, вона синтезується з імпровізацією, яка відтворює специфіку української народної інструментальної музики /а самі композиційні "блоки" будуться перш за все засобами "чистих" гармонічних технік/.

Сонорика - теж своєрідне фонічне забарвлення різних засобів композиції, найчастіше зумовлене певною інтонаційною "програмою" й нерозривно пов'язане з алеаторикою. Абсолютизації сонорних засобів до керуючих формоутворенням /як в музиці польських композиторів/ майже не зустрічаємо.

Мікрохроматика, на відміну від всіх названих технік, репрезентована в сучасній гармонії здебільшого елементами, а не засобами їх зв'язку. Й підкорена сонорно-алеаторно-му контекстові.

Таким чином, встановлення смислових меж поняття "композиторська техніка" дозволило розглянути гармонічні техніки у відриві від безлічі конкретних проявів і зафіксувати найзагальніші властивості - те, що зустрічаємо в кожному композиторському стилі. Але тільки індивідуальне сполучення технік утворює назване семантичне поле їх виразних можливостей. Тепер важливо простежити, як саме народжується оригінальна техніка композиції, яку роль в її утворенні відіграють звуковисотні засоби письма.

В другій главі /"Система звуковисотних технік в музиці Є. Станковича"/ аналізуються 1/ властивості, 2/ зв'язки, 3/ загальний композиційний принцип індивідуальної синтезованої системи гармонічних засобів письма. Поширений ракурс дослідження гармонії спричиняє й поширення контексту, що аналізується /залучаються внутрішні зв'язки по рівням "груп" /Ю. Холопов/ кожної звуковисотної техніки й зовнішні - загальностильові/.

Не гублячись у надто "поліфонічній" партитурі сьогоднішніх композиторських голосів, стиль Є. Станковича виявляє зрівноваженість обраних засобів письма, підпорядковану примату художнього сенсу. При цьому тут переплітаються численні вітчизняні та світові традиції: драматичного симфонізму /Лятошинський, Чайковський, Шостакович, Малер/, "неофольклорної" мови /Стра-

вінський, Прокоф'єв, Барток/, "атрибутивною" для сучасності вільної серійності /"нововіденці"/, сонорно-алеаторного трактування поліфонічної тканини /Лютославський, Булез, Денисов/. У поєднанні з багатим фольклорним матеріалом вони народжують типове для сучасності широке семантичне поле. Багатомірна стильова "система координат" спричиняє синтезуючий тип музичної образності, не позбавлений, проте, індивідуально-стилістичних констант. Музиці Станковича притаманні відверта емоційність висловлення, суто симфонічна масштабність та рівень втілення конфліктів, пропесуальність та "наскрізна" драматизація як головна якість більшості музичних образів. Звідси - специфіка мовних засобів: оригінальна композиційна форма; переважність епізодів тривалого нагнітання /аж до довгих і бурхливих кульмінаційних зон/ та лаконізм інтегруючих завершальних розділів; побудова лейт-інтонаційного мелодичного комплексу - джерела всіх темоутворень; широке використання лінейних, пророслих з народного мелосу засобів тематичного розвитку. Провідний, концентруючий всі ці ознаки жанр, - симфонія.

Із великої кількості музикознавчих праць, присвячених творчості Станковича, лише деякі мають "виходи" на стиль гармонії /І. Щеголевська, В. Москаленко, Є. Дзюпина/, а більшість торкається гармонічних аспектів непрямо /О. Зінкевич, А. Терешенко, М. Гордійчук, Т. Зубчєвська, І. Полусмяк, А. Гуренко та ін./. Проте дана методика аналізу збирає часом і контекст таких досліджень.

Серед сучасних композиторських технік найширше подані у Станковича тональність, "несерійна" додекафонія, сонорика та алеаторика. Як фундамент звуковисотної системи обрано мелодичну тональність та "несерійну" додекафонію /термін Ю. Холопова, Ю. Рагса/: саме ці різновиди технік відповідають процесуальному типу образності.

Дванадцятишаблева тональність виявляється по горизонталі, в мелодичному русі. Зпорність ладових структур /від мікро до дванадцятишаблевих/ легко зміщується. Тонічний центр або завуальований, або відсутній. Особливі властивості тональності зумовлює асиміляція фольклорного матеріалу. Переважний конструктивний елемент ладу - взятий із глибинних пластів фольклору трихорд з варіюванням терце-

во-секундового складу. Зростання сили ладової напруги /ах до повної невизначеності/ сприяє витісненню трихордів та залучення широких хроматичних інтервалів: так народно-ладові діатонічні структури синтезуються з хроматичною тональністю. Ладова функціональність здебільшого не поширюється на взаємовідношення акордів, але впливає на акордику посередньо. Для конструкції вертикалей трихорд стає інваріантом, що утворює безліч подібних до кластерних чи поліінтервальних структур. Часто зустрічається й "тематична гармонія" /Ю. Холопов/ - проєкції мелодичних звукорядів. Станкович також широко вживає фрагменти класичного мажору й мінуру: своєрідний "колаж" класичної тональності асоціюється з образами усталеності й досконалості, втілює ідею загальної стилізованої "тонікальності".

"Несерійна додекафонія" репрезентована рядами, акордами та полями, де вільно здійснюється принцип дванадцятизвукової /або трохи менше/ горизонтальної, вертикальної або "діагональної" /П. Булез, Є. Назайкінський/ комплементарності. Накопичення дванадцятитоновості по горизонталі вписується до контексту тональності /"поступова" модуляція із тональної сфери у квазісерійну здійснюється у моменти найвишого динамічного загострення/. Секундна фонічна домінанта керує спорудженням акордів, підтримує високий рівень акордової щільності /Ю. Кон/. Принцип малосекундової кореляції поєднує сукупний рух горизонталі та вертикалі й утворює дванадцятизвукові поля. Трапляється у Станковича й "аплікація" елементів "суворої" додекафонії, та все ж композитор продовжує скоріше берговську, ніж веберновську традицію, залишаючи місце для вільного розгортання інтонаційного "скетчу".

Між схарактеризованими техніками можна встановити зв'язки. Мелодична тональність осередця тематизму, головний засіб формування індивідуальної інтонації. Це центральний елемент системи гармонічних технік. Тональність підключає "несерійну" додекафонію - похідний елемент - як 1/ засіб ладової комплементарності, 2/ фрагментарний "атональний" результат зростаючої ладової напруги, 3/ засіб утворення сонорної вертикалі та "діагонали", темброво та фонічно розширюючих головуючу мелодію.

Розглянуті властивості провідних технік охопили здебільшого галузь звуковисотної координації та тільки намітили функціональність фонічну. Багатозвучні конструктивні одиниці фоніз-

му формув вільна дванадцятитоновість, що привеить до сонорного наслідку. Між панівними техніками та сонорикою налагоджуються зв'язки витвору. Станкович широко використовує суто шумові засоби, оперує сонорно забарвленою гармонією /з частково диференційованим сприйманням тонів/ й особливо часто утворює сонорні поля, відокремлюючи від головної мелодії мікроструктури, що утворюють "безперервні" фігурації та свавільно комбінуються /"сонорика ліній" за Ю. Холоповим/.

Формування сонорних ефектів сприяє контролюванню алеаторики, що охоплює насамперед часову організацію. Відносна фіксація ритміки створює всілякі мерехтіння, полиски мікрополіфонічної фактури, чим переборюється висотна визначеність звучання. Так утворюється гиповий для сучасної музики сонорно-алеаторний "симбіоз".

Згадані типи письма репрезентовані в гармонічній системі Станковича найповніше. Інші подані лише в елементах і пов'язані з формуванням звукобарвних ефектів. Мікрохроматика /в "ущільненнях" кластерів та "прикрашаннях" мелодичної горизонталі/ - фрагментарний супутник сонорики. Пуантілізм - вільно "імітована" техніка /окремними засобами побудови фактури/, споріднена з алеаторикою.

Наступний етап аналізу - встановлення сумісної функції елементів. У ході розвитку системи звуковисотних технік будемо підкреслювати найважливіші моменти спільного руху. Враховуючи звичайні для сучасної музики метаболічні зрушення у співвідношенні композиційних та драматургічних функцій музичного тематизму, проаналізуємо, як змінюється звуковий матеріал в якості важливого компоненту темоутворення. Підкреслимо відразу, що найясравішим показником драматургічного рівня тематичного розвитку стає фактура.

Початковий період творчості Станковича характеризує широка панорама стилізованих, жанрових, технічних пошуків. Це і засвоєння вільної дванадцятитоновості та тональності в концерті для віолончелі, і стилізованої прокоф'євської тональності в Симфонієті, і імпровізаційно-алеаторних форм - на псевдосеріальній /камерна симфонія №1/ або фольклорній /триптих "На Верхівні", кuartет/ основі. Всі ці пошуки синтезовано у першій симфонії, яка дозволяє повністю з'ясувати усталений, останній "лінійний" характер мови митця.

точно сформований композиторський стиль.

Полісемантика ларго, пропущена крізь призму яскраво індивідуального сучасного композиторського мислення, створке різноманітні стильові контрасти. При цьому сучасна звуковисотність та класичні принципи формування дозволяють легко знайти рельєф та фон у співвідношенні звуковисотних засобів. Мелодично-тональна звукова система - основа контрастних тем експозиції. Полімелодично-алеаторна тканина експонує образи "процеси" розробки. Підкреслено врівноважена тональність синтезує обидва звуковисотні принципи в репрізі - своєрідних фактурних "варіаціях" всіх тем та фактурних малюнків симфонії. Драматургічні функції звуковисотних технік симфонії "*Larga*" простежуватимуться і в подальших опусах: "несерійна" додекафонія та мелодична тональність - в експозиції; "несерійна" додекафонія, контрольована алеаторика та сонорика - в розробці; всі названі техніки - в репрізі.

В другій симфонії випробувана героїчна образна сфера, що спричиняє широкий асоціативний ряд "музики війни". Новий зміст відновив мелодичну інтонацію, яка утворила великий мелодичний комплекс-тем і складну систему інтонаційних арок між ними. Паралельно розвивається витончений темброво-фактурний "звукопис", засвоюється нова фактура /токатно-остинатна/. Сумісні функції звуковисотних технік взагалі такі ж, але - і в цьому колосальний потенціал оораної Станковичем системи - через них легко асимілювалась нова інтонаційність.

Третя та четверта симфонії втілюють художнє кредо композитора у двох формах - громадянської / №3/ та суб'єктивної / №4/ лірики. Монументальність композиційних та мовних форм третьої симфонії зумовлює квантитативне поновлення звуковисотності /величезні звукові маси, розвинута система полішаровості та ін./. Відповідно народжується "нова простота" епіко-філософських узагальнень. "Зерно" названих процесів - мелодизм.

В четвертій симфонії - ліричному осередку творчості Станковича - тональність та вільна серійність закріплені не тільки за певними етапами драматургії, а й за типами фактури /поліфонічний склад - тональність, гомофонний - "атональна" дванадцятитоновість/, що сприяє посиленню тематичної функції фактурних засобів. Образ "понадчасової" лірики сконцентровано в мелодизмі, який представлений широким колом тональних "знаків" різних епох та стилів. Функція мелодичної тональності посилюється.

Оригінальна лірична концепція симфонії "Пасторалей" /№5/ позначена рисами наскрізної драматизації. Розвинута багатоголосна тканина симфонії існує або як потовщений тематизований "фон" мелодій скрипки-соло, або як складна полішаровість, що походить з цих мелодій. В симфонії утворюється велика кількість ліричних та драматичних образів /причому ліричні значно драматизуються/, а всі простежені вище функції звуковисотних технік, що склалися в симфоніях, неначе відроджуються на новому рівні.

Кардинально не змінюється, а лише висвітлює нові грані при зіткненні з новою семантикою система засобів виразності, обра-на Є. Станковичем. Кожний новий твір композитора - це одна, своєрідно-індивідуальна конкретизація й позначеної системи звуковисотних технік. Порушуючи нові інтонаційні сфери /єврейський музичний фольклор у Реквіємі, архаїчний фольклор часів Київської Русі в балеті "Ольга" та хорівій симфонії-диптиху, медитативну лірику /у другій камерній симфонії/, витончений світ мінімалістських образів /в камерній третій/ та багато інших/, композитор твердо дотримується знайденої систем гармонічних технік. Через поновлення конкретних звукових форм, реалізацій в різноманітному художньому цілому еволюціонують і мовна, і стильова системи композитора. Усталені ознаки індивідуального у виборі мовних засобів свідчать про багатство духовного світу складної, високоорганізованої творчої особистості кожного видатного митця сучасності.

У заключенні підсумовуються результати дисертаційного дослідження, окреслюються можливі шляхи їх розвитку.

Оскільки сучасна висотна система - явище скоріше маловідоме, ніж більш-менш вивчене, а запропонований в дисертації метод - лише поодинокі спроба з'ясувати її властивості, відкривається досить широка перспектива подальшого вивчення зазначеної проблематики. Як в теоретичному плані /у двох "відкрито-системних" напрямках - композиторської техніки та сучасної гармонії/, так і по відношенню до стилю гармонії багатьох українських композиторів, до композиторського стилю Є. Станковича взагалі.

ПУБЛІКАЦІЇ ПО ТЕМІ ДОСЛІДЖЕННЯ:

1. Теоретические аспекты современной композиторской техники.- Киев, 1994.- 40 с. -Деп. в ДНТБ України 22.02.94,

№402-Ук 94.

2. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича в "Симфонії Пасторалей" /до питання про синтез звуковисотних технік/.- Київ, 1994.- 17 с.- Деп. в ДНТБ України 22.02.94,

№401-Ук 94.

As 31.103

007601

ПРЕБІЖАННЯ ДО ТЕМ ДОСЛІДЖЕНЬ:

1. Теоретичні аспекти сучасної композиторської техніки. - Київ, 1994. - 40 с. - Доп. в ДНТБ України 22.02.94, 5402-7к 94.
2. Дяки-особливості гармонічної мови Б. Стасюкача в "Симфонії Pastorale" /до патетики про синтез звуковисотних технік/. - Київ, 1994. - 17 с. - Доп. в ДНТБ України 22.02.94, 5401-7к 94.