

УДК 781.2:781.4

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219668>**ЧИЖИК І. О.**

**Чижик Ірина Олексіївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2168-6318>

chizhik.iri@gmail.com

© Чижик І. О., 2020

## МЕТОДОЛОГІЯ ЗВУКОВИСОТНОГО АНАЛІЗУ

Матеріали та положення статті привертають увагу до певних питань й аналітичних трактовок як до дискусійних, на підґрунті обговорення яких окреслюється проблемна ситуація щодо сучасного дослідження звуковисотної організації музичного твору. Мета презентованого матеріалу — порушити проблему. Розгляд починається із засадничих методологічних позицій аналітичної праці: спрямована вона на виявлення «загального» в закономірностях внутрішнього устрою та функціонування явища висотної системи чи «особливого». У статті наводиться приклад зіткнення обох позицій та віддається пріоритет дослідженню «особливого» як позиції більш актуальній в умовах притаманного ХХ століттю розмаїття музичних явищ, зокрема множинності систем звуковисотної організації, — самодостатніх та самоцінних. З позицій «особливого» пропонуються підходи до формування аналітичного апарату дослідження висотної системи, у якому віддзеркалюється взаємодія концепту та перцепту як складних комплексів музичних та позамузичних компонентів і висловлюється позиція, що ці комплекси мають бути визначеними на самому початку наукової роботи. Приклади некоректних аналітичних трактовок явищ гармонії Середньовіччя та Ренесансу виявляють значимість певних компонентів комплексів концепту й перцепту і методологічну актуальність історичної орієнтації теорії звуковисотних систем, тобто врахування умов панівної на час виникнення музичного твору висотної системи та музично-теоретичної думки, яка формулює регламент професійного музичного виховання й норми організації музичного твору. Здобутки дослідницького досвіду одиночних висотних систем утворюють підґрунтя для коректних узагальнень та визначення універсальних закономірностей в устрої та функціонуванні звуковисотної організації.

**Ключові слова:** висотні системи, звуковисотний аналіз, методологічні позиції, структура концепту-перцепту, аналітичний комплекс.

**Постановка проблеми.** Питання методології і методики звуковисотного аналізу досі не були об'єктом спеціального дослідження, імовірно тому, що вони є його необхідним і органічним елементом, «стартовим» запитанням, що формує проблемну ситуацію. У засадах (методологія) та інструментарії (методика) практичного аналізу, фактично, віддзеркалюється стан, на поточний момент, теоретичного знання загалом, а також явища, яке вивчається.

Сучасна теорія звуковисотних систем як галузь музикознавства сформувалася в науці Нового Часу, її становлення тісно пов'язане з розвитком системи мажоро-мінорної тональної гармонії. Як це властиво науковому знанню Нового Часу, «вчення про гармонію» прагнули об'єктивно обґрунтувати запропоновані наукові положення. На процес усвідомлення властивостей, законів і закономірностей системного устрою

явища гармонії, механізмів її дії як організатора розгортання й структурування музичної форми впливали досягнення інших наук, врахування яких стало своєрідною «вимогою» до аналітичних досліджень, їх достовірності, об'єктивної обґрунтованості, що, певною мірою, можна вважати вже методологічними позиціями.

**Об'єкт** дослідження — методологія звуковисотного аналізу, **предмет** — динаміка ролі методологічних підходів в аналітичному дослідженні конкретних систем (способів) висотної організації музичного твору; **мета** — визначити методологічні позиції, актуальні для сучасної дослідницької практики та узгоджені зі здобутками наукового досвіду.

**Аналіз досліджень та публікацій.** За вихідні й усталені взято сформовані у працях вітчизняних дослідників наукові положення з питань розвитку теорії, гармонії, ладу (Б. Л. Яворського, Ю. М. Тюліна, Х. С. Кушнар'ова, Б. М. Теплова), які з методологічних позицій не втратили свого значення й сьогодні:

— необхідність обґрунтування висновків наукових досліджень об'єктивними даними інших наук — фізики, певною мірою, математики, музичної акустики; психофізіології та психології; логіки, естетики, теорії систем;

— врахування закономірностей і властивостей музичного сприйняття, зокрема психологічного закону аперцепції;

— визнання визначальної ролі тези про інтонаційне походження ладової системи (і ширше, — звуковисотних зв'язків між висотними елементами художнього музичного тексту).

Зрозуміло, що ці настанови склалися під впливом вивчення системи гармонії, яка вирізнялася універсалізмом і переважала в європейському музичному мисленні протягом майже трьох століть.

Проте запитання, як розуміти явища, що формувалися в гармонічній ладотональності внаслідок процесу її розвитку, неодноразово виникало у ХІХ столітті, набуваючи актуальності протягом ХХ століття і надзвичайно загострилося близько до його середини, коли світ музики набув нечуваної різноманітності. Завдяки науковим дослідженням, реконструкціям, експедиційним зібранням він збагатився здобутками світової культурної спадщини — раритетами сивої давнини, великим масивом традиційних музичних культур різних народів світу (зокрема євразійського Сходу), а також численними винаходами новітньої композиторської практики, — усім тим, *що не мало пояснення й визначення засобами усталеного теоретичного музикознавства*. У ХХ столітті відродилася старовинна практика композиторських вчених трактатів: композитори ніби очолили рух до нової музично-теоретичної науки. Вони прагнули пояснити зміни у змісті загальноживаних понять *гармонії* (*Harmonie, Harmonik*), *тональності* (*Tonalität, Tonart, Tonsystem*), *модусів* (*Modus, Modi*), пропонували загальні принципи висотної організації («полюси» І. Стравинського, «вісі» Б. Бартока, систему «напружень» гармонії П. Хіндеміта), особливості системи (додекафонія Й. М. Хауера — А. Шенберга — Й. Руфера; «Настанова в композиції» П. Хіндеміта; «Техніка моєї музичної мови» О. Мессіана), розробляли нові техніки композиції<sup>1</sup>.

Перед музикознавством постало завдання усвідомити природу і властивості цих різноманітних явищ, виявити чинники їх утворення, зокрема у звуковисотному

---

<sup>1</sup> Hindemith p. Unterweisung im Tonsatz : in 3 Bänden. Mainz : Schott's Söhne. I. Theoretischer Teil. Mainz, 1937. 252 S.; II Teil. Übungsbuch für den zweistimmigen Satz. 1939. 189 S.; III Teil. Übungsbuch für den dreistimmigen Satz. 1970. 251 S. Messiaen Olivier. Technique de mon langage musical. Paris : Alphonse Leduc, 1944. 112 p.

аспекті. У процесі наукового осягнення закономірностей устрою і функціонування незвичних форм звуковисотної організації вироблялись відповідні аналітичні методики й методологічні підходи. Так, було визнано *множинність висотних систем*, їх самодостатність і самоцінність, а також визначено їх типи (субординаційна й координаційна), внаслідок чого *постало методологічно важливе питання про співвідношення загального й одиничного в аспекті їх місця та ролі в аналітичному дослідженні конкретної висотної системи*. Також визначилися два основних напрями наукової орієнтації: 1) *пошук загального* — універсального закону структурування й функціонування висотних систем, у якому віддзеркалюється їх глибинна спільність; 2) *виявлення особливого* — унікальних властивостей кожного конкретного способу звуковисотної організації. Зрозуміло, що практика аналітичних досліджень перебуває між цими двома полюсами.

**Виклад основного матеріалу.** Про наявність дискусійного поля з питань звуковисотного аналізу у методологічному аспекті свідчить стаття Т. С. Бершадської<sup>1</sup>, яка за дванадцять років після її публікації не отримала наукового відгуку. Це може бути своєрідним свідченням, з одного боку, внутрішньої складності самої сучасної теорії звуковисотних систем, незгодженості позицій науковців з багатьох питань, з іншого, — *периферійного положення методологічних питань звуковисотного аналізу в теоретичному музикознавстві*. Імовірно, обидва явища взаємопов'язані й взаємозумовлені; можливо, ще не настав час, не створено ґрунту для оформлення системної методології звуковисотного аналізу.

У статті Т. С. Бершадської за зіткненням понять «лади тональні» — «лади модальні», насправді, криється протиставлення орієнтацій на «загальне» й «особливе». Дослідниця формулює проблемну ситуацію, розглядає теоретичні питання з позицій «загального»: «під усе “вище розташованим” кутом зору (можна) побачити у безлічі систем, що відкриваються науковому осягненню та існували до й виникають після панування мажоро-мінорної організації, не лише відмінності <...> а й те спільне, що споріднює ці системи *ладу взагалі*. Це спільне — логічна диференціація звукоелементів (тонів, акордів), які складають будь-який осмислений текст» (курсив — *І. Ч.*)<sup>2</sup>. У цьому висловлюванні *поняттю ладу надається статус універсального* («ладу взагалі») в теорії висотних систем, а *спільному*, що споріднює численні варіанти їх форм, — *значення «загального»*.

Проте логічна диференціація звукоелементів — тонів, акордів — відбувається не лише в системі ладу, а й, наприклад, у системі інтонування, для якої висотні відношення є тільки підґрунтям (підсистемою), хоча і досить важливим. Тобто, у цьому визначенні «спільного» йдеться вже не про *лад* як тип системи, а про *явище системності як такої*.

Зміст поняття ладу Т. Бершадська конкретизує саме у звуковисотному аспекті, коли лад визначається як *«звуковисотна система супідрядності певного ряду елементів (тонів, акордів, сонорів, etc.), логічно диференційованих за ступенем та*

<sup>1</sup> Бершадская Т. С. Недоразумение, становящееся традицией. К проблеме: лады тональные — лады модальные // Музыкальная Академия. 2008. № 1. С. 175–177.

<sup>2</sup> «...Со всё более “высоко расположенной” точки зрения (можно) увидеть во множестве открывающихся научному обозрению систем, существовавших до и возникающих после господства мажоро-минорной организации, не только различия <...> но и то общее, что роднит эти системы *лада вообще*. Это общее — логическая дифференциация звукоэлементов (тонов, аккордов), составляющих всякий осмысленный текст») Див.: там само. С. 175.

формою їх гальмуючої або рушійної ролі» (курс автора — І. Ч.)<sup>1</sup>. Дослідниця пропонує також ретельно розроблену загальну схему-таблицю, яка містить розгалужену мережу варіантів форм двох головних складових: звукового матеріалу й функціональної структури. Для ще невідомих форм передбачені у схемі незаповнені чарунки під назвою «інші». Припускається, що шляхом вибору і поєднання варіантів можна охарактеризувати й класифікувати будь-яку конкретну висотну систему й отримати досить повне уявлення про ладову організацію будь-якого музичного тексту.

Щодо визначення поняття ладу, то в ньому втрачена властивість «загального» внаслідок конкретизації, по-перше, типу логічних зв'язків — лише як супідрядності («соподчинения»), по-друге, — функцій звукоелементів як гальмуючої («тормозящей») та рушійної («движущей»). І цей тип зв'язків, і зазначені функції діють далеко не завжди, але тільки за певних умов (важко уявити собі гальмуючі чи рушійні потенції у «сонорів» чи «алеаторичних плям»), і тому не можуть мати загального значення. Прихованим залишається також питання про природу й механізми, тобто про фактори їх дії, в той час як за факторами функціональної диференціації елементів, системи розподіляються на субординаційні (супідрядні) й координаційні (погоджувальні). Зазвичай у складних, тобто неоднорівневих системах присутні обидва види з їх функціональними комплексами, кожна з яких виконує свою функцію у організації цілого.

Спрямованість дослідження на виявлення загально-закономірного залишає поза увагою унікальне — неповторні ознаки і властивості конкретного явища. Так, із позицій загального можна охарактеризувати у звуковисотному аспекті, наприклад, піснеспів григоріанської монодії як такі, що мають результативну ладотональну систему з варіантним звукорядом і дрібноструктурною тонікальною організацією, яка утворюється змінно-функціональними відносинами основних і побічних висотних опор та неопорних звуків. Цікаво, що ця характеристика майже повністю придатна до знаменного розспіву; треба лише замінити «із варіантним звукорядом» на «із стабільним звукорядом». Але що дає ця заміна? Чи усвідомлюємо ми, чим же насправді відрізняються одна від одної ці відчутно різні співацькі культури, зокрема їх висотні системи? Ні. Природні особливості ані григоріанської *модусної системи*, ані висотної системи знаменного розспіву у цьому описі не віддзеркалені.

Насправді, висотні елементи системи модусу диференціюються за призначенням в оформленні мелодичного розспіву: *фіналіс* (головний тон модусу) має завершити піснеспів, незважаючи на те, здатний чи не здатний він загальмувати мелодичний рух; цей же тон, на думку середньовічних теоретиків, мав виконувати функцію завершального тону дистинкцій — «розділів» — піснеспіву, межі яких визначались рядками вербального тексту (це правило не завжди виконувалось, та все ж його переважно дотримувались); *тон, який переважав у піснеспіві*, виконував роль висотного «фокусу», навколо якого розгортався мелодичний рух, і у цій ролі він ніяк не залежав від фіналісу; нижнім і верхнім тонами *амбітусу* (діапазону звукоряду модусу) позначалася висотна область мелодичного руху. І ця система була єдиною і цілком достатньою для діяльності співака — як *система висотних орієнтирів у піснеспіві* для розспіву богослужбового тексту. В історично сформованому фонді мелодичних зворотів, якими оспівувалися й мелодично пов'язувалися головні опорні тони, *стихійно проявляються ладотональні зв'язки*: наприклад, переважаючий тон міг оспівуватись у межах основного модусу, або міг виділятися як самостійний висотний центр з властивостями гальмування мелодичного руху, або брав участь у відхиленні в інший модус. Але

<sup>1</sup> Бершадская Т. С. Недоразумение, становящееся традицией... С. 177.

ладотональні відносини в системі другого плану ніяк не впливали на норми основного висотного канону. Мелодичні звороти, характерні для цього модусу, можуть бути наявні або ж відсутні в межах окремого піснеспіву, тоді як як комплекс тонів-орієнтирів є обов'язковим для кожного з піснеспівів цього модусу. Загалом, з урахуванням ладових зв'язків системи другого плану, можна говорити про координаційно-субординаційну висотну організацію, але специфічна природа модусу розкривається лише в координаційній системі першого плану, яка є модальною за типом і старомодусною за видом.

Не менш важливим є розуміння особливостей висотної організації знаменного розспіву, у його російському й українсько-білоруському варіантах, системними елементами якої є: по-перше, *єдиний дванадцятизвуківий діатонічний звукоряд*, по-друге, *його висотні області* — функціонально диференційовані *тризвуківі суголосся*, по-третє, функціонально диференційовані *щаблі звукоряду*, кожен з яких має самостійне значення. Пояснення функціональності елементів системи містять теоретичні посібники XVI–XVIII століть, «Абетки». У них, певна річ, немає терміна «звукоряд», тим більше — «обиходний звукоряд» (термін XIX–XX ст.), а висхідний ряд звуків має точну назву: «Горовисхідний пагорб». Признакам на знаменах Пагорбу відповідають кіноварні щаблеві позначки («степенные пометы») співацьких рукописів, які вказують висотну позицію знамені. У послідовності позначок явно виділяються два центральних суголосся — «похмуре» (нижнє) і «світле» (верхнє), два оточуючих — «просте» (нижче за «похмуре») і «трисвітле» (вище за «світле»). Центральними суголоссями маркуються просторові області, які виражають одну з фундаментальних опозицій середньовічного хронотопу: Верху (світу Горішнього) та Низу (світу долішнього). Ця опозиція утворює духовну вісь світу, відносно якої орієнтовано за змістом богослужбовий спів. В одній з Абеток (XVII ст.) міститься повчання, у якому розкривається функціональне значення щаблів Пагорба та «похмурого» й «світлого» суголосся: «По цім убо словам (маються на увазі висотні позначки), як по певним високовисхідним Сходам, по ступенем від нижнього першого на другий підіймаймось, так і по решті до висоти (височини) досягаємо. Заради цього від нижнього суголосся початок поклавші, як від долішнього шукати Горняго навчаймось» («По сим убо словамъ, якоже по некоей высоковосходной Лествице, по степенемъ, от нижния первыя на вторую возстаемъ, тако же и по прочимъ до высоты достигаемъ. Сего бо ради от нижняго согласия начало положихомъ, яко от дольняго искати Горняго, от Божественнаго писания навыхохомъ»)<sup>1</sup>. Слова позначок для співу: Г-Н-С-М-П-В, — читаються у такий спосіб: **г**ораздо (дуже) **н**изько — **н**изько — **с**ереднім гласом — **м**ало **п**овыше (трохи вище; тут знаходиться півтон) — **п**овыше (вище) — **в**исоко. Але кожна літера Кирилиці має кириличну назву, а послідовність назв складається у цільний текст: **Г**лагол(ь) — **Н**аш — **С**лово — **М**ыслете — **П**окой — **В**еди. Образ *Сходів (Лествиці)* у старозаповітному значенні, за видінням Іакова, був символом зв'язку людини з Небесним світом посередництвом Янголів, які спускалися й підіймалися по її сходинках<sup>2</sup>. У новозаповітному значенні, за книгою святого Іоанна Лествичника, *Лествиця* була образом духовного сходження земної людини, необхідного їй для спасіння. Не мали значення реальні відстані від східця до східця, важливими були ступені духовного стану людини у світі долішньому («похмуре суголосся»): **людина** грішна — **людина**

<sup>1</sup> Певческие азбуки Древней Руси / публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. Кемерово : Кузбассвуиздат, 1991. С. 114–115.

<sup>2</sup> Буття XXVIII, 12-15.

праведна — людина свята. «Просте суголосся» могло символізувати рівні духовного падіння (людина, яка не кається, — людина, яка відпала від віри, — людина, яка свідомо служить силам зла). Отже, *функціональність елементів звуковисотної системи знаменного розспіву має семантичну природу*, і мелодичний рух розгортається у звуко-рядному просторі орієнтовно значення звуковисотних елементів. Водночас, коли дослідники сперечалися з приводу структури «обиходного звукоряду» — поняття, яким було замінено центральне, за значенням у системі поняття *Лествиці*: вона тетрахордна, чи трихордна, чи гексахордна (відомі структури грецької, візантійської, латинської монодій — тобто, спираючись на, *нібито, загальні закономірні структури*), рішення питання висотної організації знаменного розспіву перебувало зовсім в іншій площині... Загалом висотна система знаменного розспіву є модальною за типом, як і григоріанського хоралу, а за видом її можна назвати «*семантично-модусною*». Слід розмежувати поняття «модальності» й «ладотональності», *тому що функціональність елементів модальних і тональних систем має різну природу*. «Лади тональні» й «лади модальні» є некоректними визначеннями: у першому випадку це тавтологія, у другому — поєднання несумісного.

*Спрямованість наукового пошуку на загально-закономірне не забезпечує саме по собі знаходження відповідного, адекватного рішення*; воно може бути, як свідчить дослідницький досвід, неповним, некоректним, навіть помилковим.

*Але й феноменологічний підхід не застерігає від тих же вад*. Імовірно, усвідомлення потребує комплекс умов, які можна вважати елементами концепції звуковисотного аналізу та якими може бути, в основному, забезпечена обґрунтованість результатів наукової роботи.

Вступною в цій статті є теза, що науковий звуковисотний аналіз, як і будь-яке музично-теоретичне дослідження, прагне до оптимально можливого відтворення намірів та ідей (художніх і конструктивних) автора музичного твору, які реалізовані в тексті твору.

Задум автора, як його втілено в музичному тексті, вважатимемо *концептом*, а те, що сприймається і виявляється шляхом теоретичного аналізу, — *перцептом*<sup>1</sup>. Концепт і перцепт — це складні комплекси музичних і позамузичних компонентів, які, фактично, ідентичні за складом компонентів, але відрізняються один від одного за конкретним змістом останніх. *Позамузичні компоненти*, до яких можна віднести різноманітні закономірні явища і фактичні дані з математики, фізики, психології, психофізіології тощо, разом утворюють свого роду *об'єктивні передумови* для виявлення закономірностей устрою музичного твору, зокрема у формуванні й функціонуванні звуковисотних зв'язків. Незалежно від того, чи усвідомлюється, чи не усвідомлюється їх дія в концепті і перцепті, *їх слід враховувати* у процесі дослідження й утворювати один із блоків аналітичного апарату. До *музичних компонентів* комплексів концепту і перцепту належать:

- дані музичної акустики;
- музична традиція (стильова система), в умовах якої був вихований музичний слух, з одного боку, — композитора, з іншого, — дослідника (перцепієнта), зокрема пануюча у той час звуковисотна організація; — музично-стильова ситуація (поширена, вживана звуковисотна організація) *часу створення* певного музичного тексту;

<sup>1</sup> «Концепт» — від «концепція» (лат. *conceptio* — схоплювання) — загальний задум (митця, поета, вченого тощо); «перцепт» — від «перцепція» (лат. *perceptio*) — філ. сприйняття, уявлення.

— обсяг музично-слухового досвіду й пам'яті, індивідуальні особливості музичного мислення і сприйняття (композитора, перцепієнта);

— а також зміст одиничного явища, що вивчається, — звуковисотної організації, реалізованої в цьому тексті відповідно до художнього задуму та обраного композитором конструктивного рішення.

Незважаючи на те, що цей комплекс є спільним для концепту і перцепту, *проблема їх адекватності*, не за складом, а за внутрішнім наповненням і змістом компонентів комплексу, існує. Очевидно, що повний збіг концепту і перцепту неможливий, проте їх оптимального зближення, за певних умов, можна досягти. Однією з важливих умов є те, що *подібний комплекс* (його можна коригувати, варіювати) *має існувати вже на "старті" дослідження як підґрунтя для подальшого формування методичного апарату аналізу*. Отже, це одна з методологічних позицій, яка є, на мою думку, принциповою.

Компоненти комплексу концепту-перцепту є, водночас, чинниками проявлення звуковисотної організації явища, що аналізується, тому вони становлять одночасно елементи *аналітичного комплексу*. Серед них *провідною* можна вважати пануючу висотну систему (у процесі професійного становлення композитора, дослідника, створення, а також аналітичного вивчення музичного твору), яка характеризується певним рівнем сталості, вживаності й поширення.

У *європейській професійній музиці* гармонічним системам передували монодичні. І монодичні, і гармонічні були «твердими», тобто:

— *системно організованими*, переважно в ієрархічному типі;

— *регулярними*, або регламентованими, тобто такими, що підлягали певним правилам, зафіксованим у навчальних посібниках (трактатах);

— *загальноживаними* та різною мірою *поширеними*.

В історичному розвитку вони пройшли необхідні етапи-фази:

1) *система-мінімум* — це нетривалий початковий етап її існування на основі сформованого функціонального ядра, достатнього для її дії;

2) *система-оптимум* — основний етап, на якому система набуває повноти, коли ядро обростає оточенням, узгодженим з ядром;

3) *система-максимум* — завершальний етап, на якому усталена система функціонує як головна, але нарощується й інтенсивно розростається периферійний шар; у ньому накопичуються нові елементи, *чужі, сторонні* для ядра цієї системи, вони не підлягають її регламенту і створюють ґрунт для утворення нової системи, у якій нові елементи стають її основою, а попередні витісняються на периферію.

В історії європейської музики до «твердих» можна віднести такі системи звуковисотної організації:

— старомодусну систему григоріанської монодії

— семантично-модусну систему знаменного розспіву

— модусно-перфектну гармонічну систему Середньовіччя

— модусно-інтервальну систему гармонії доби Відродження

— систему ладотональної гармонії класицизму, зокрема її *ранньокласичний етап* доби Бароко.

Але на етапі системи-максимум в останній поширилися явища енгармонізму й утворення політонікальних тональних структур, внаслідок чого вона втратила чітку визначеність функціонального змісту тризвуків-ступенів. Ситуація ускладнилась периферійними процесами, а саме: входженням у комплекс елементів звуковисотної

організації твору висотних структур, *чужих* гармонічній ладотональності, — діатонічних (монодичних за природою) і хроматичних (конструктивних за походженням і формою внутрішнього устрою) модусів. Діатонічні модуси, які ніби повернулись з минулого, пристосувались до умов системного устрою гармонічного багатоголосся, але стали суттєвим внеском у розхитування ладогармонічних функціональних відносин. Фундаментальне значення функціональної тріади гармонічної ладотональності як *конструкта системи* збереглося, проте форми виявлення й дії системних функції суттєво змінилися — перейшли у «крихкий» стан<sup>1</sup>. «Крихкий стан» характеризується непередбаченістю змісту гармонічних послідовностей і модуляційних процесів, результативністю проявів тонікальності, контекстуальністю утворення функціональних зв'язків та їх локальним значенням, часто — мікромасштабністю тональних структур. Вплив хроматичних модусів (які називають «симетричними ладами», «штучними ладами», «ладами обмеженої транспозиції») виявився більш радикальним: вони спонукали до активного формування *нової звуковисотної парадигми* — *конструктивної основи* звуковисотного мислення, *атрибутивною ознакою якої є індивідуалізація форми конструкту, аж до окреслення сфери його дії межами окремого музичного твору*. На периферії конструктивізму шлейфом попередніх часів продовжує функціонувати ладотональний тип висотної організації.

В умовах крихкості й індивідуалізованості звуковисотної організації в ролі конструктивних активізуються чинники позамузичної природи, а також такі компоненти аналітичного комплексу, як традиційне музичне виховання та особистий слуховий досвід, закарбований у музичній пам'яті.

Сучасне музикознавство досить молоде, йому майже триста років, сформувалося воно у процесі дослідження музики переважно класико-романтичної традиції, якій належить провідне місце і в базовій професійній освіті. Вплив такого виховання дуже повільно й нелегко долати. Про вади «класикоцентризму» заговорили більш ніж півстоліття тому. Завдяки досить значній кількості досліджень музики ХХ — початку ХХІ століть, монодичних традиційних культур, музичного фольклору, так званої «старовинної» музики, яка зусиллями історично орієнтованого виконавства завоювала собі широкий концертний простір, професійний музичний досвід значно збагатився. Проте чи можна говорити про успішне додання *слухової інерції* (як назвав залежність музичного сприйняття й мислення від класико-романтичної бази слухового досвіду і з якою боровся у навчальній практиці А. Л. Островський)?<sup>2</sup> Інерційність живить не лише досить сталий консерватизм музичної освіти і виконавства. Насправді, вона спирається на об'єктивні й фундаментальні підвалини природи музичного інтонування і, насамперед, організації його звуковисотного аспекту (згадаймо, що первинні діатонічні звуковисотні системи як монодії, так і гармонії базуються на ґрунті фізико-акустичних закономірностей формування зв'язків у взаємодії висотних елементів).

<sup>1</sup> Під «конструктом» маю на увазі провідний принцип (або чинник) структурування, яким визначається комплекс закономірностей та умови їх прояву й дії.

<sup>2</sup> Арон Львович Островський — професор Санкт-Петербурзької (Ленінградської) консерваторії радянських часів, один із фундаторів концепції історико-стильового професійного виховання музикантів, автор навчальних підручників нового покоління із сольфеджіо (у чотирьох томах) і теорії музики, навчального посібника для викладачів, прикінцевий нарис якого має назву: «О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки». Див.: Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Ленинград : Музыка, 1970. 296 с.



Одна з важливих об'єктивних складових належить до сфери устрою людської свідомості, здатної нормально функціонувати лише в умовах упорядкованих взаємозв'язків і дій. Хаотичність чинить руйнівний вплив на психіку людини (стрес — це злам усталеного ладу), тому свідомість уникає безладдя і на інтуїтивному рівні намагається власними засобами ввести у вороже, руйнівне середовище будь-який можливий порядок. При музично-слуховому сприйнятті для цього підсвідомо використовуються усі запаси слухового досвіду, на ґрунті якого налагоджуються «пунктирні» зв'язки між розрізненими в інтонаційному струмі елементами, що упізнаються (тобто відомими, подібними, близькими до них).

Тому *аспект взаємодії у процесі дослідження звуковисотної організації, з одного боку, сформованого професійного музично-слухового досвіду й пам'яті (композитора і науковця) та, з іншого, — музично-стильової ситуації часу створення художнього тексту, що вивчається, — цих двох компонентів концепту-перцепту, набуває методологічного значення й визначає методологічну необхідність відповідної позиції аналітичного комплексу, зокрема під кутом зору наближення змісту перцепту до змісту концепту.*

Розглянемо кілька прикладів. Почнемо з тих, які наведені в навчальному підручнику «Лекції по гармонії» Т. Бершадської<sup>1</sup>. Перший із них — зразок паралельного органуму з трактату Хукбальда з октавним подвоєнням одночасно і кантусу, й органального голосу, внаслідок чого утворилося чотириголосся (приклад 1), який Т. Бершадська характеризує так: «Ладофункціональна організація підкорюється мелодії. Співзвуччя в ладовому відношенні нейтральне»<sup>2</sup>.

Приклад 1.

Псевдо-Хукбальд. «Musica enchiriadis», розділ XIV, зразки паралельного органуму

Цей висновок узгоджується з звуковисотною організацією, властивою паралельному органуму, тому що паралельний органум — це «потовщена мелодія», а мелодія-першоджерело належить до системи григоріанського хоралу. Як явище раннього багатоголосся, паралельний органум є «чужим» елементом в системі григоріанської монодії. Сам по собі він не руйнує монодичної модусної системи, адаптується до неї, але спонукає до формування багатоголосся, у якому змінюються умови функціонування модусів.

<sup>1</sup> Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1978. 200 с.

<sup>2</sup> Там само. С. 119.

У наступному прикладі (приклад 2) Т. Бершадська використала як зразок «дискант XII–XIII століття» та коментар до нього з книги С. Скребкова «Художні принципи музичних стилів». Зацікавлює пояснення висотного устрою дисканта кожним із цих науковців: «Особливо звертаємо увагу на те, що й тут ці комплекси (співзвуччя октави, квінти та кварта — *І. Ч.*) виявляються результативними (такими, які утворюються внаслідок потовщення мелодії — *І. Ч.*), аж до того, що, *за справедливим зауваженням С. Скребкова*, при закінченні ними розділу вони справляють враження свого роду *елементарної політональності*» (курсив — *І. Ч.*)<sup>1</sup>.

Приклад 2.

## Зразок дисканту XII–XIII століття



Теза про «елементарну політональність» дуже далека від реальності, але й думка про ідентичність звуковисотної організації дисканта і паралельного органума теж не відповідає дійсності. Між паралельним органумом (IX — початок X століття) і дискантом (який належить типу ритмізованого органума другої половини XII століття) значна відмінність! У них цілком відмінні висотні системи внаслідок історичного розвитку органуму. Паралельний органум змінився вільним, у якому гармонічний інтервал був усвідомленим як явище і випробуваним, а всі інтервали, які використовувалися, класифікувались за мірою досконалості. Тобто, утворився ґрунт для оформлення *нової системи* — «модусної гармонії». У ній функціональні тони модусу розташовуються «вертикально» — в одночасному звучанні, для чого оптимально достатнім є триголосся (приклад 3 а.: в умовах триголосся; 3 в.: в умовах чотириголосся).

Отже, модус набув вертикальної проекції і *став акордом*, який складається з трьох найдосконаліших консонансів: октави, квінти і кварта (до речі, саме у такий спосіб заповнюється друга октава обертонового звукоряду). Імовірно, тому дослідники назвали його «перфектом» (досконалим).

Вертикальною формою модусу зумовлена просторова щільність багатоголосся: усі голоси розташовуються в межах амбітусу модусу — октави, в одному регістрі. Тому висотні зони амбітусу закономірно розподіляються між голосами за принципом взаємододатковості, і кожен з них має обмежений обсяг простору для мелодичного руху. У нижньому, основному голосі — *кантусі*, розташовується григоріанський піснеспівпершоджерело; над ним розміщуються *органальні* (супроводжуючі) *голоси*, які мають назви порядкових числівників від нижнього угору — дуплум, триплум і квадруплум (другий, третій, четвертий). В умовах двоголосся у верхньому (органальному) голосі зазвичай окреслюються зони двох верхніх тонів модусу: *пануючого* і *верхньої межі амбітусу*.

<sup>1</sup> Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. С. 120. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. С. 49.

## Приклад 3 а.

Органум перотинівського типу кінця XII — початку XIII століття  
«Alleluia Pascha nostrum» (початок)

Al -

## Приклад 3 в.

Перотин. Органум «Viderunt» (початок)

Vi-

Дискант, що розглядається (приклад 2), належить саме цій новій системі і є, можна сказати, її класичним зразком. У ньому виявляється послідовність перфектів, зумовлена тонами григоріанського піснеспіву, розташованого в кантусі. Першим є плагальний перфект модусу «ре» (тобто вертикальна проекція плагальної форми цього модусу) у часових межах «модус-блоку»<sup>1</sup>. У другому модус-блоці *усередині спільного амбітусу октави (ля-ля<sup>1</sup>)* взаємодіють два тони: *пануючий тон* автентичного перфекту модусу «ля» — тон *мі* та *фіналіс* плагального перфекту модусу «ре» — тон *ре*;

<sup>1</sup> «Модус-блоком» я вважаю фрагмент багатоголосного тексту, який уміщується між спільними для усіх голосів паузами. Це поняття відрізняється від автентичного для теорії модальної ритміки поняття «ордо» (повторення основної фігури ритмічного модусу від паузи до паузи; докладно описано в Аноніма IV) тим, що межі ордо можуть не збігатися в різних голосах.

модус-блок завершується неповним перфектом *ля-мі*, тобто відбувається модуляція модусу (кожен звук у нижньому голосі витримується аж до появи наступного звука). Наступні два модус-блоки, теж в амбітусі спільної октави (*соль-соль*<sup>1</sup>) виявляють взаємодію плагального перфекту модусу «*до*» та автентичного перфекту модусу «*соль*» із завершенням у плагальному «*до*» — це наступний модуляційний крок. Далі повертається «*ре*» плагальний, після якого виникає чужий усій системі модусної гармонії автентичний модус «*сі-бемоль*». Цей модус міг виявитись лише в умовах багатоголосся *внаслідок необхідності утворення вертикалі від тону сі-бемоль, якщо він є тоном григоріанського піснеспіву, розташованого в кантусі. У монодії йому вже немає місця. У трактаті Одо Ключіньського обґрунтовано неможливість його існування: «Дев'ятий звук *b* (сі-бемоль, «*b rotundum*». — *І. Ч.*), при першому *b* (тобто, тоні *сі*, «*b quadratum*»); номери обох *сі* визначаються відносно першого звука спільної для усіх модусів діатонічної шкали, звука *A* великої октави. — *І. Ч.*), та низхідному русі має півтон та два тони, подібно до шостого модусу, а при висхідному русі не має правильної подібності до жодного з модусів (*nullius toni regularem similitudinem tenet*) або тому, що одразу за ним ідуть три тони, чи, наймовірніше, тому, що жоден з наступних звуків не утворює з ним чистої квати, яка є головним консонансом (*quae principalis est consonantia*), також як і не може він із розташованими нижче за нього звуками утворити чисту октаву (в нижньому секторі спільної діатонічної шкали міститься *сі*, а не *сі-бемоль*, тобто октава виявляється зменшеною. — *І. Ч.*); тому ти не побачиш, щоб піснеспів або дистинкція (розділ піснеспіву — *І. Ч.*) мали б на ньому принципій (початковий тон. — *І. Ч.*) або фіналіс, якщо тільки це не помилка»<sup>1</sup>. Вірогідно, «неправомірність» квінти *сі-бемоль-фа* відчуває анонімний автор дисканту й не утворює для цієї гармонії відповідного самостійного модус-блоку. Цікаво, що дещо пізніше Перотин у квадруплі «*Viderunt*», в одному з дискантових розділів застосовує також плагальну форму (!) перфекту «*сі-бемоль*», незважаючи на те, що в цьому місці жодної необхідності в цьому не було: тон *фа* у дуплумі *мав бути* виявленим як *фіналіс* модусу «*фа*», та, відповідно, як основа автентичного перфекту «*фа*» (*приклад 4 а.*); Перотин, напевно, у такий спосіб надав гармонії різноманітності, прикрасив її. А у клаузулі «*Mors*» (*приклад 4 в.*) він утворює від *сі-бемоль* неповний автентичний перфект: його нижній «поверх» — чисту квінту.*

Тим самим Перотин, свідомо чи ні, надав парі перфектів «*сі-бемоль*» (автентичному і плагальному) статусу самостійного модусу — за аналогією до нормативних модусів та за їх системною моделлю. Модус «*сі-бемоль*» не віддзеркалений в теорії Середньовіччя і Відродження, незважаючи на активне його функціонування в музиці Ренесансу, у лоні якого склалися особливо сприятливі умови для становлення ладотональних зв'язків. Теорія того часу не в змозі була пояснити цей модус, тому вона його «не помічала».

<sup>1</sup> Псевдо-Одо. Диалог о музыке (главы 8–18) / пер. с лат. и примечания Р. Л. Поспеловой // От Гвидо до Кейджа: полифонические чтения : сб. ст. по материалам науч. конф. 24 февраля 2005 г. / Гос. муз.-пед. ин-т им. М. М. Ипполитова-Иванова ; ред.-сост. Н. И. Тарасевич, сост. Т. Ф. Генова. Москва : Изд-во НПФ «ТС-ПРИМА», 2006. С. 356. «Диалог» Одо Ключіньського подається за виданням: Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. V. Typis San-Blassianis, 1784 (R1963). Р. 251–264. Переклад з латинської та примітки Р. Л. Поспелової. От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения... С. 339–357.

## Приклад 4 а.

## Перотин. Органум «Viderunt», дискантовий розділ

(mi - nus)

## Приклад 4 в.

## Перотин. Клаузула «Mors»

Далі в дисканті повертається плагальний модус «ре», який «виштовхується» у клаузальній частині модус-блоку автентичним «соль». Для загальноновживаної у той час системи чотирьох модусів модуси «ля» автентичний та «до» плагальний є новими. Але вони виявляються *варіантами перфекту у спільному амбітусі* й тому *не руйнують основну систему*: вони «вбудовуються» у амбітуси нормативних модусів та у такий спосіб органічно розширюють систему, яка, внаслідок цього, набуває повноти системи-оптимум. Модус «сі-бемоль» у плагальній формі теж утворює варіант перфекту у межах, спільного із модусом «фа» автентичним, амбітусу *фа-фа<sup>1</sup>*, й тому теж потрапляє у основну систему (як «спільний елемент» у «процесі модуляції»

висотних систем). Але в автентичній формі модус «сі-бемоль» не співпадає своїм амбітусом з амбітусом жодного з модусів основної системи й тому є *чужим* для неї *елементом*, який виходить та виводить за її межі, — *елементом нової висотної системи у шарі периферії системи-максимум*.

Цей приклад свідчить: *коли в аналітичному комплексі перцепту не враховується такий важливий компонент, як час походження музичного твору і притаманна тому часові парадигма звуковисотної організації, то навіть великий дослідницький досвід не застерігає від неадекватного результату*.

Щодо давніх часів, то провідна системотворча роль модусної звуковисотної організації та підсистемне положення й факультативне значення ладових висотних зв'язків зберігається протягом усього Середньовіччя та Ренесансу. Ладотональні відносини справді діють як сили стійкості-нестійкості, властивості гальмування або стимуляції мелодичного руху; вони здійснюють внесок у виявлення основних функціональних тонів модусу, додають гнучкості й різноманітності звуковисотним процесам, стильової характерності інтонуванню. Але вони *не є конструктором* системи, тобто *її структуротворчим й атрибутивним фактором*.

У цьому зв'язку торкнемося деяких суттєвих явищ у розвитку старомодусної системи гармонії, які можуть мати спірні трактовки.

Гармонію *ars nova* можна розглядати як етап функціонування системи-оптимум. У той час обидві форми перфекту утворюють єдину вертикаль, що спостерігається передусім у чотириголоссі, інколи — у триголоссі. Наслідком цього є розростання амбітуса (може сягати півтори октави) і розрідження простору багатоголосся. У такій вертикалі народжується майбутня *структурна основа* багатоголосся доби Відродження як *зчеплення пар суміжних перфектів*. Крім того, у гармонії *ars nova* вільно діє *терція* як центр квінти автентичного перфекту. Вона засвоювалася в мотеті XIII століття, коли для цього утворилися сприятливі умови. Завдяки терції арсенал акордів збагатився *квазіквартсекстакордом* (це неповний плагальний перфект із терцією замість квінти) і *квазітризвуком* (це автентичний перфект, теж неповний, із заповненою квінтою). Обидва акорди самостійні, незалежні один від одного співзвуччя. Тут ще *немає ґрунту* для утворення явища *обернень акорду*.

*Квазісекстакорд* має зовсім іншу природу: на відміну від попередніх, *він не є часткою перфекту, а також цільним акордом*. Здебільшого він трапляється у специфічному, майже екзотичному гармонічному звороті музики *ars nova*, який є атрибутом завершального кадансу мотету, а часом і в середині його розділів. Квазісекстакорд розташовується перед завершальним повним автентичним перфектом; він утворюється сумою інтервалів терції і сексти: обидва — від тону нижнього голосу. Терція переходить у квінту перфекту, а секста — в октаву. Згідно з «правилом терції та сексти» терція перед квінтою і секста перед октавою мають бути великими (відповідно, перед прямою та квінтою — малими)<sup>1</sup>. Тобто, зворот складається із співзвуччя *не-перфекта* та акорду *перфекта*. Ця кадансова формула трапляється аж до Окегема (зокрема у Реквіємі) (*приклад 5 а, в*: завершальний каданс мотету Ф. де Вітрі і колорований каданс на завершенні другого його розділу; *приклад 6 а, в, с*: завершальний каданс мотету Г. де Машо, кадансовий зворот у завершальному ізоперіоді першого *talea* третього розділу мотету, гармонічний зворот в його гокетній побудові; *приклад 7*: завершальний каданс «Інтроїту» Реквієму Окегема).

<sup>1</sup> «Правило терції і сексти» описують у трактатах Петрус де Пальма (Petrus de Palma) — «Compendium of measurable Discant» (1336) та Просдоцимо де Бельдоманді (Prosdocius de Beldamandis) — «Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi» (1413).

Приклад 5 а.  
Ф. де Вітрі. Ізоритмічний мотет «Rex quem metrorum», завершальний каданс

Приклад 5 в.  
Ф. де Вітрі. Ізоритмічний мотет «Rex quem metrorum», такти 93–96

Приклади 6 а–с.  
G. de Machaut. Ізоритмічний мотет «Lasse! Je sui en aventure»

6 а  
Завершальний зворот

6 в  
такти 129–130

6 с  
такти 99–102

## Ockeghem. Requiem, Introit. Завершальний каданс розділу

«Правилом терції і сексти» пояснюється освоєння й застосування *nota ficta* (*falsha*) — *знаків альтерації* для тонів системного діатонічного звукоряду, необхідних для утворення правильних терцій і секст: перед перфектом *ре-ля-ре* співзвуччя («не-перфект») *мі-соль-дієз-до-дієз*; перед перфектом *соль-ре-соль* співзвуччя *ля-до-дієз-фа-дієз*; перед перфектом *до-соль-до* співзвуччя *ре-фа-дієз-сі*. Незважаючи на уявне явище ввіднотоновості, про ладотональну ввіднотоновість тут говорити не коректно, бо ладотональний ввідний тон прямує саме в тоніку — основний тон тонічного тризвука, незалежно від його висотного розташування в межах конкретного акорду. Фіналіс же, який можливо розглядати як аналог до ладової тоніки, у перфекті є лише його нижнім звуком. Але *nota-ficta* вводить у верхній тон перфекту, який, незважаючи на октавну відстань від фіналісу, не є його октавним подвоєнням в системно-функціональній структурі модусу-перфекту: він виконує зовсім іншу системну функцію — *верхньої межі амбітусу*. Це не функціональний «устой» і не може мати ввідного тону. Цим *nota-ficta* у гармонії *ars nova* принципово відрізняється від «фікт» у кадансі доби Відродження, де фіктою підвищується тон нижньої великої секунди під фіналісом, тобто *утворюється ввідний тон до фіналісу як до стійкого тону*. Отже, для системи гармонії доби Відродження це справді новий елемент — ознака народження тонального мислення.

У добу Відродження модусна система гармонії переходить у фазу системи-максимум. Модус-перфект втрачає роль опорної конструкції для утворення тканини мелодичного руху і набуває функції засадничої глибинної структури, якою визначаються закономірності і норми дії звуковисотної організації<sup>1</sup>. Активно накопичуються елементи нової (наступної) системи: змінюється функціональна структура багатоголосся, формується й стабілізується побудова одиниці-співзвуччя, освоюється новий тип зв'язків співзвуч тощо. Тому музика того часу легко викликає слухові аналогії з тональною системою гармонії і проковує до некоректних трактувань. Згадаймо відому

<sup>1</sup> Скористуємося поняттям «глибинної структури», що увів у науковий обіг Левон Акопян стосовно музичного тексту. Зміст поняття концентровано сформульований в анотації до книги: «Категорія «глибинна структура» трактується як недоступна безпосередньому спостереженню, укорінена в універсальних константах сфери позасвідомого структурна основа, яка моделює співвідношення в емпірично даному («поверховому») шарі тексту» («Категорія «глибинна структура» трактується як недоступна непосредственному наблюдению, укоренённая в универсальных константах сферы бессознательного структурная основа, моделирующая соотношения в эмпирически данном («поверхностном») слое текста». Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с. За змістом це поняття цілком може бути належним до системи висотної організації.



характеристику ренесансної гармонії, яка належить С. Танєєву, у якій він слушно стверджує, що вона не підкорюється вимогам тональної системи, але подальші висловлювання, які часто цитуються, потребують деяких уточнень.

Розглянемо дві тези: 1) «лише у каденціях, у яких внаслідок підвищення ввідного тону тимчасово виникає тяжіння домінантової гармонії до тонічної, можна побачити зародки нашої сучасної тональності»; 2) в умовах відсутності тонального зв'язку «за кожним акордом на тій же діатонічній основі може йти услід кожен інший акорд»<sup>1</sup>. Тональний елемент гармонії доби Відродження справді має «крихку» структуру, та не він керує звуковисотною організацією, тому систематичне передбачення змісту гармонічної послідовності, відповідно до стану ладотональності, є неможливим. Проте послідовність «акордів» не є довільною: певні сполучення співзвуч обґрунтовуються контекстом і є логічними в межах дрібномасштабних тональних чарунок. Ще більшої обережності потребує судження про домінанто-тонічний зв'язок співзвуч у каденції. В інтервальній за структурою вертикалі гармонії Ренесансу є власна стильова кадансова формула, характерні ознаки якої зумовлені властивостями лінійної музичної тканини. Формула складається з кількох усталених елементів: а) *мелодичного звороту* — секундового оспівування зверху та знизу тону фіналісу; б) *ритмічного рисунку*, який містить синкопу на тоні фіналісу; в) *фігури затримання* — послідовності інтервалів: консонансу на слабкому часі синкопи, дисонансу на її сильному часі та консонантного розв'язання знов на слабкому часі зі зрушенням тону фіналісу на нижній допоміжний тон (на секунду вниз); г) *завершального інтервалу* — октавного подвоєння тону фіналісу, який повертається після розв'язання дисонансу на нижньому допоміжному тоні. Головним моментом, гармонічним «фокусом» цієї формули є *зіткнення двох інтервальних гармоній на тоні фіналісу: акустичного дисонансу затримання як концентрату напруження й завершального консонансу, яким напруження повністю знімається. Це зовсім інший механізм, ніж логіка ладофункціонального відношення*: замість активного ладового тяжіння і його розв'язання в автентичному звороті — виразний контраст між гостротою дисонансу і спокійною приємністю консонансу. Мінімально необхідним у ренесансній формулі є двоголосся. Оптимально достатнім — триголосся, у якому використовуються два основних дисонантних інтервали техніки затримань: секунда і кварта; септима є оберненням секунди, тому другим варіантом є взаємодія септими і квати. Чотириголосся для вираження функціонального змісту формули є вже зайвим: це «зворот-максимум», у якому секунда й септима дублюють одна одну. Якщо кварта утворюється з нижнім голосом, то складається зворот, подібний до барокового кадансу, який містить «домінантовий тризвук із квартою» як затримання до ввідного тону. Але дуже часто трапляється варіант каденції з басом дисонансу септими, який розташовується на верхньому секундовому тоні над фіналісом (приклади 8 а, в).

Тобто питання басу: п'ятий чи другий ступінь у квазідомінантовому співзвуччі — не є принциповим (!), на відміну від ладогармонічного кадансу, де міра його досконалості і внаслідок цього — довершеності музичної форми-структури цілком залежить саме від того, чи взаємодіють у кадансі, так звані, *основні функціональні басы: перший, четвертий і п'ятий ступені*. Крім того, чотириголосся в ладогармонічних умовах є необхідним для повноти вертикальної структури в кадансовій формулі, як структури саме акордової.

<sup>1</sup> Танєєв С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Музгиз, 1959. С. 7–8. Ці положення цитує, наприклад, С. С. Скребков. Скребков С. С. Система Фукса // Скребков С. С. *Избранные статьи*. Москва : Музыка, 1980. С. 117.

Приклад 8 а.

Палестрина. Меса Папи Марчелло. Друге Kyrie (такти 9–10)

The musical score for Example 8a consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are lute tablature. The music is in 3/4 time. The tablature includes fret numbers 7 and 4, and 'x' marks indicating natural harmonics.

Приклад 8 в.

Палестрина. Меса Папи Марчелло. Gloria (початок)

The musical score for Example 8b consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are lute tablature. The music is in 3/4 time. The tablature includes fret numbers 4 and 7, and 'x' marks indicating natural harmonics.

Отже, зв'язок співзвуч у ренесансній каденції не усвідомлюється в тонально-функціональних властивостях і навіть як взаємовідносини саме співзвуч. Цей каданс є поліфонічною, *контрапунктичною формулою* — наслідком взаємодії певних мелодико-ритмічних зворотів у голосах, *сполучення яких керується логікою диференціації гармонічних інтервалів за рівнем їх акустичної досконалості й емоційної впливовості*. Фігура затримання є яскравим емпатичним засобом та, можна сказати, «центральною елементом» сфери виразності у стилістиці доби.

Підсумовуючи, підкреслимо *значення впливу на процес та наслідки аналітичної роботи стану слухового (професійного науково-творчого) досвіду дослідника, а також пануючої у час проведення дослідження звуковисотної системи й науково-теоретичної думки, яку теж слід враховувати в аналітичному комплексі*.

**Висновки.** Розглянуті матеріали привертають увагу до того, що зовнішні аналогії між явищами, які належать різним історичним часам, провакують до їх сприйняття як таких, що мають внутрішню спільність. Подібне сприйняття утворює ґрунт для *еволюційної концепції*, у світлі якої об'єкт дослідження розглядається в його історичному розвитку: від зародкової форми через поетапне ускладнення до найвищої, досконалої форми. Відповідно, з *позицій знання про досконалий («класичний») стан явища та із застосуванням сформованого саме для нього аналітичного інструментарію*, на попередніх етапах його розвитку виявляються ознаки і властивості

майбутньої довершеної його форми. У сфері звуковисотного аналізу доволі впливовими залишаються й досі теорія ладу та ладотональної гармонії, а також притаманні їм аналітичні методиками, які продовжують застосовуватись у вивченні різноманітних монодичних культур і в дослідженні систем неklasичної гармонії (так сталося і з гармонією Відродження, що аналізується часто інструментарієм майбутньої системи класичної гармонії як ще не досконала її форма, етап її становлення). Але виникає запитання: чому така досконала звуковисотна система, як ладотональна гармонія, не збереглася від руйнування і втратила панівне положення? Відповідь на це запитання криється, вірогідно, у науковій тезі про інтонаційні підвалини формування звуковисотних відносин. Свідома відмова композиторів на початку ХХ століття від класико-романтичної інтонаційності (згадаймо хоча б сувору заборону в теоретичній системі нововіденців будь-яких умов, необхідних для її прояву, зокрема, жанрових), рішуче сприяло зміні звуковисотної парадигми, що, своєю чергою, потребувало суттєвих змін в аналітичних методиках. Проте інтонаційне середовище музичних культур Середньовіччя, Ренесансу і в монодії, і в багатоголоссі також є своєрідним, самодостатнім і самоцінним у своїй самотності і *теж потребує відповідних своєрідних і самостійних аналітичних підходів*. Обережним є підхід західних науковців, які у своїх розвідках спираються на підвалини давніх теоретичних трактатів. Дослідження навіть гармонії доби Відродження, яка містить доволі багато зовнішніх аналогій з функціональними зворотами майбутньої системи класичної гармонії, з позицій устрою останньої, як дослідження «чужим інструментом» є неприпустимим.

Отже, позиції феноменологічної концепції у звуковисотній аналітиці виявляються більш коректними й перспективними. Саме в межах феноменологічного підходу може (та має) бути задіяним еволюційний аспект, необхідний для повноти розкриття властивостей феномена, що вивчається, в різних фазах функціонування системи його устрою. Феноменологічний підхід, до речі, є й адекватною науковою відповіддю на практику історично поінформованого виконавства, яке суттєво вплинуло на формування сучасної музикознавчої парадигми. Її необхідною складовою стала *історично-орієнтована музична наука*, зокрема в галузі звуковисотних досліджень. Врахування цього теж є однією з методологічних позицій, яка набула актуальної вагомості.

Поняття «ладотональності» виявило свою історичну обмеженість. Більш широким, а в наш час найширшим є поняття «звуковисотної організації», яким легко охоплюються і такі способи впорядкування висотних відносин, які свідомість відмовляється сприймати як ладові, наприклад, «доладові форми» музичної організації, як їх називає у своїй праці «Раннефольклорне інтонування» Е. Є. Алексєєв<sup>1</sup>, або різноманітні конструктивні, зокрема індивідуальні системи у творах ХХ століття (зокрема й ті, що оперують сонорними комплексами або «алеаторичними плямами»).

Результати наукової роботи зумовлені особливостями кожної з висотних систем, які взаємодіють у процесі аналізу і впливають на нього: а) *традиційної* для того часу, коли здобував професійну підготовку композитор, і *традиційної* для часу професійного становлення науковця; б) *ситуативної*, що панувала під час створення музичного твору, й *ситуативної* для часу проведення наукового дослідження; в) *досвідних* систем, тобто вивчених й усвідомлених у процесі дослідницької діяльності науковця. Вплив цих систем слід враховувати в аналітичному комплексі розвідки від початку дослідження, бо на перетині їх взаємодії визначається міра коректності позицій й методичного інструментарію аналізу, а також адекватності перцепта концепту.

<sup>1</sup> Алексєєв Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковисотный аспект. Москва : Сов. композитор, 1986. 239 с.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 156 с.
2. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. Москва : Сов композитор», 1986. 239 с.
3. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1978. 200 с.
4. Бершадская Т. С. Недоразумение, становящееся традицией. К проблеме: лады тональные — лады модальные // Музыкальная Академия. 2008. № 1. С. 175–177.
5. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград : Музгиз, 1958. 627 с.
6. Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Ленинград : Музыка, 1970. 96 с.
7. Певческие азбуки Древней Руси / публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. Кемерово : Кузбассвузиздат, 1991. 211 с.
8. Псевдо-Одо. Диалог о музыке (главы 8–18) / пер. с лат. и примечания Р. Л. Поспеловой // От Гвидо до Кейджа: полифонические чтения : сб. ст. по материалам науч. конф. 24 февраля 2005 г. / Гос. муз.-пед. ин-т им. М. М. Ипполитова-Иванова ; ред.-сост. Н. И. Тарасевич, сост. Т. Ф. Генова. Москва : Изд-во НПФ «ТС-ПРИМА», 2006. С. 339–357.
9. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. С. 49.
10. Скребков С. С. Система Фукса // Скребков С. С. Избранные статьи. Москва : Музыка, 1980. С. 115–129.
11. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Музгиз, 1959. 383 с.
12. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б. М. Избранные труды : в 2 т. Т. 1. Москва : Педагогика, 1985. С. 42–222.
13. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Москва : Музыка, 1966. 232 с.
14. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки : в 3 ч. Москва : Тип. Г. Аралова, 1908. Ч. 1. 8 с. Ч. 2. 8 с. Ч. 3, 1 отд. 8 с. 2 отд. Москва : Нотопечатня П. Юргенсона, 1911. 12 с.
15. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz : in 3 Bänden. Mainz : Schott's Söhne. I Teil : Theoretischer Teil. 1937. 252 S.; II Teil : Übungsbuch für den zweistimmigen Satz. 1939. 189 S.; III Teil : Übungsbuch für den dreistimmigen Satz. 1970. 251 S.
16. Messiaen O. Technique de mon langage musical. Paris : Alphonse Leduc, 1944. 112 p.

### REFERENCES

1. Hakobian, L. (1995). *Analysis of the deep structure of musical text [Analiz glubinnnoj struktury muzykal'nogo teksta]*. Moscow: Praktika, 156 p. [in Russian].
2. Alekseyev, E. (1986). *Early folklore intonation. Pitch aspect [Rannefol'klornoe intonirovanie. Zvukovysotnyj aspekt]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 239 p. [in Russian].
3. Bershadskaya, T. (1978). *Lectures about harmony [Lekcii po garmonii]*. Leningrad: Muzyka, 200 p. [in Russian].
4. Bershadskaya, T. (2008). A misunderstanding becoming a tradition. To the problem: tonal mode — modal mode [Nedorazumenie, stanovjashheesja tradiciej. K probleme: lady tonal'nye — lady modal'nye]. In: *Music Academia [Muzykal'naja Akademija]*, 1, pp. 175–177 [in Russian].
5. Kushnarev, H. (1958) *Questions of the history and theory of Armenian monodic music [Voprosy istorii i teorii armjanskoj monodicheskoj muzyki]*. Leningrad: Muzgiz, 627 p. [in Russian].

6. Ostrovskiy, A. (1970). *Methods of the theory of music and solfege [Metodika teorii muzyki i sol'fedzhio]*. Leningrad: Muzyka, 96 p. [in Russian].
7. Singing Alphabet of Ancient Russia [Pevcheskie azbuki Drevnej Rusi]. (1991). Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 211 p. [in Russian].
8. Pseudo-Odo. (2006). Dialogue about Music (Chapters 8–18) [Dialog o muzyke (glavy 8–18)]. In: *From Guido to Cage: Polyphonic Readings [Ot Gvido do Kejdzha: Polifonicheskie chtenija]*. Moscow: TS-PRIMA, pp. 339–357 [in Russian].
9. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of music styles [Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej]. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Skrebkov, S. (1980). System by Fux [Sistema Fuksa]. In: *Skrebkov, S. Selected articles [Izbrannye stat'i]*. Moscow: Muzyka, pp. 115–129 [in Russian].
11. Taneev, S. (1959). *Invertible Counterpoint of Strict Writing [Podvizhnoj kontrapunkt strogogo pis'ma]*. Moscow: Muzyka, 383 p. [in Russian].
12. Teplov, B. (1985). The psychology of musical ability [Psihologija muzykal'nyh sposobnostej]. In: *Teplov, B. Selected Works [Izbrannye trudy]*. In 2 volumes. Vol. 1. Moscow: Pedagogika, pp. 42–222 [in Russian].
13. Tjulín, Yu. (1966). *The doctrine of harmony [Uchenie o garmonii]*. Moscow: Muzyka, 232 p. [in Russian].
14. Javorskij, B. (1908). *The structure of musical speech [Stroenie muzykal'noj rechi]*. Moscow: Tipografija Aralova, Vol. 1–3 [in Russian].
15. Hindemith, P. (1937, 1939, 1970). The Craft of Musical Composition [Unterweisung im Tonsatz], in 3 vols. Mainz: Schott's Söhne. Vol 1: Theoretical Part [Theoretischer Teil], 252 p.; Vol. 2: Exercises in Two-Part Writing [Übungsbuch für den zweistimmigen Satz]. 189 p.; Vol. 3: Exercises in Three-part Writing [Übungsbuch für den dreistimmigen Satz], 251 p. [in German].
16. Messiaen, O. (1944). *The Technique of My Musical Language [Technique de mon langage musical]*. Paris: Alphonse Leduc, 112 p. [in French].

## ЧИЖИК И. А.

**Чижик Ирина Алексеевна** — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2168-6318>

[chizhik.iri@gmail.com](mailto:chizhik.iri@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219668>

## МЕТОДОЛОГИЯ ЗВУКОВЫСОТНОГО АНАЛИЗА

**Актуальность исследования.** Методология звуковысотного анализа ещё не была объектом специального исследования. Однако базовым основанием любого теоретического труда является аналитическая практика, установки которой существенно влияют на качество итоговых результатов.

**Научная новизна.** Определяется, прежде всего неисследованностью данной темы, а также **целью работы:** выяснения актуальных для современной звуковысотной аналитики методологических позиций и согласования их с достижениями научного опыта.

**Методология исследования.** Сравнительно-аналитический метод применён для выявления дискуссионных аналитических трактовок и проблемных положений. Средствами

системно-структурного метода охарактеризованы явления, присущие разным этапам функционирования высотных систем, с целью обнаружения поверхностных аналогий, которые приводят к неадекватным выводам. Историко-стилевой метод способствовал обоснованию некорректности пояснений элементов гармонии Средневековья и Ренессанса. Комплексный метод задействован для формирования аналитического аппарата, соответствующего методологическим установкам.

**Выводы.** 1. Методологическими позициями определяется формирование аналитического комплекса как рабочего аппарата исследования. Его содержание должно быть осознано уже «на старте» работы. Основными его элементами выступают концепт и перцепт. Комплекс средств звуковысотной организации, избранных автором в связи с художественным замыслом, составляет содержание концепта, а то, что из него может быть воспринято, а также выявлено путём научно-теоретического анализа, — перцепта. Оба состоят из ряда музыкальных и немusical компонентов. Они идентичны по составу, но отличны по конкретному содержанию компонентов, а также открыты для варьирования и коррекции. Несмотря на идентичность структуры, существует и не теряет актуальности проблема адекватности перцепта концепту по содержанию составляющих их компонентов. 2. Методологически важным является учёт, в процессе исследования звуковысотности произведения, взаимодействия, с одной стороны, сформированного профессионального слуха и памяти (и композитора, и исследователя), с другой стороны, музыкально-стилевой ситуации во времена создания изучаемого художественного текста. 3. Ладотональная звуковысотная система классико-романтической гармонии оказалась исторически ограниченной. До- и постклассические высотные системы, по мере их изучения, всё более выявляют собственные уникальные свойства и качества и требуют адекватного аналитического инструментария. Этим объясняется возрастающая, для современного этапа научного знания, актуальность методологической установки на феноменологический тип исследования, на его историческую ориентацию.

**Ключевые слова:** высотные системы, звуковысотный анализ, методологические позиции, структура концепта-перцепта, аналитический комплекс.

## IRINA CHIGICK

**Chigick, Irina** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2168-6318>

[chizhik.iri@gmail.com](mailto:chizhik.iri@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219668>

## SCIENTIFIC METHODS APPLIED TO ANALYZE THE SOUND PITCH

**Relevance of the study.** Issues of methodology of sound pitch analysis have not yet been the object of researchers' special attention: they are an integral part of the research of sound pitch organization that begins with the question, how exactly it should be analyzed.

**Scientific novelty of the research is** determined by its **main objectives** — the methodology of sound pitch analysis; the subject is a dynamic role of methodological approaches in the study of concrete sound pitch systems with the purpose of identifying methodological positions relevant to modern scientific practices and agreed with the achievements of scientific experience. In general, the article is devoted to the raising of the problem.

**Methodology of the research.** Comparative-analytical method is used for detecting discussion terms and analytical interpretations as being the "weak links" of the investigated issue. System-structural method is used for characteristics of phenomena inherent to different stages (phases) of functioning sound pitch systems, to avoid superficial analogies that provoke into inadequate solutions. Historic-style method, used in the article to clarify the examples of incorrect interpretation of the phenomena of harmony in times of the Middle Ages and the Renaissance. Comprehensive method is used for formation of the analytical apparatus corresponding to the methodological principles.

**Conclusions.** In the article the attention is drawn to methodological dimension of sound pitch analysis; the author considers the following methodological positions being relevant for today: **1.** On the very "start" of the research its analytical complex should be formed, the elements of which are concept and percept. The idea of the author as it is embodied in the musical text, is considered as a concept, and the fact that is perceived and brought to light by way of theoretical analysis — percept. Both are complex systems of musical and beyond musical components that are identical in their composition, but different in their specific content. Regardless of whether their action both in concept and in percept is realized, they have to be taken into account in the analytical process. Despite common components of concept-percept, the problem of their adequacy according to inner content of their components is important. **2.** It is methodologically important, the aspect of interaction in the process of research of sound pitch organization, professionally formed musical auditory experience and memory (of composer and scholar) on the one hand, and the musical-stylistic situation of the time the creation of the studied artistic text, in particular, at an angle of view of the approaching of the content of percept to the content of the concept on the other hand. **3.** Sound pitch analysis must be historically-oriented. Harmonic-tonal system revealed historical limitations. Any other pitch system must be analyzed with the tool appropriate to its inner system.

**Keywords:** sound pitch analysis, methodological positions, concept-percept structure, analytical complex.