

СУЧАСНЕ ТЕОРЕТИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО: НОВІ АНАЛІТИЧНІ МЕТОДИ ТА ПІДХОДИ

УДК 781ВРМА:78.072](045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294650

СЮТА Б. О.

Сюта Богдан Омелянович — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>

theodotius@i.ua

© Сюта Б. О., 2023

ВІДСЕРЕДИННОРІВНЕВИЙ МУЗИЧНИЙ АНАЛІЗ: НЕВІДРЕФЛЕКСОВАНА МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Актуалізовано проблему залучення до широкого наукового та навчально-методичного вжитку маловідомого, але у ряді випадків надзвичайно продуктивного виду аналізу музики — *відсерединнорівневого музичного аналізу* (ВРМА). На тлі нерідко застосовуваних у музичній аналітиці застарілих методологічних підходів виявлено ряд переваг зорієнтованого на когнітивні і психологічні методики відсерединнорівневого аналізу. Запропоновано українськомовну назву цього виду музичного аналізу, який в англійській мові дефініюють як Middle-Out Music Analysis (МОМА; згідно пропозиції його головних промоутерів Р. Парнкатта і Р. Паскалля). Наведено огляд наукового базису, використаного першими розробниками теоретичних засад відсерединнорівневого музичного аналізу. Відзначені переваги використання цього виду музичного аналізу для дослідження тональної і базованої на тактометричних закономірностях музики. Підтримано думку докторів Р. Парнкатта і Р. Паскалля про фіксування в ВРМА-аналізі різного типу повторів інтонаційної, звукотембрової, тонально-гармонічної та метроритмічної природи, що посідають важливе місце у процесі сприймання, осмислення та інтерпретування досліджуваних музичних творів. Показано переваги інтегрованого використання ВРМА з іншими видами музичної аналітики, особливо з дискурс-аналізом, аналізом процесу перцепції та комунікативним аналізом. Відзначено продуктивність використання такого роду аналітичних підходів, базованих на поступовому дослідженні мовленнєвих структур у напрямі їх масштабного та рівневого зростання чи спадання — відповідно до поставленої мети. Устійнено позицію-гіпотезу першорозробників ВРМА про його оптимальну придатність до вивчення комунікативно-дискурсивних особливостей аналізованих творів та психологічних основ процесів сприймання і осмислення музики. Апробовано практичну ефективність відсерединнорівневого аналізу на прикладі здійснених за його методиками аналітичних етюдів відомих і доступних у сприйманні музичних творів. Зроблено висновок про доцільність ширшого залучення до музикознавчої аналітики підходів, що їх пропонує ВРМА, особливо при дослідженні тональної музики.

Ключові слова: відсерединний музичний аналіз, ієрархічний рівень, культурна комунікація, когнітивна обробка, музичномовний дискурс, психологічні засади перцепції, розпізнавання музичних фрагментів.

Постановка проблеми. Сучасне українське музикознавство знаходиться на складному етапі методологічного й інтердисциплінарного оновлення та позбавлення ідеологічних мотивацій і упереджень. Почну виклад із банальної фрази про те, що

аналіз різних аспектів структури, композиції, жанрової специфіки, значень, змісту, драматургії, стилістики музичних творів завжди потрібно починати, виходячи з якогось визначеного формотворчого чи драматургічного рівня, обумовленого як теоретичними, так й історичними, методологічними, культурологічними, стильовими підходами тощо. Або ж, як нерідко говорять самі аналітики, «із певної початкової точки». Зазвичай розпочинають аналітичні дискурси після огляду цілісності твору, відштовхуючись із вихідної позиції «найоднозначнішого складника» (чи складників). Але часто в ролі *найоднозначніших* виявляються складники, які насправді не є *найоднозначнішими*, але завжди належними до *найпомітнішого ієрархічного рівня* структури твору. І ця *найпомітнішість* і *найоднозначнішість* переважно є психологічно мотивованими за оптимальною придатністю до сприймання і комунікативного опрацювання якостями. Формально у різних дослідників *найпомітнішими* можуть стати різні складники різних рівнів. На практиці ж вихідний рівень, з якого розпочинаються аналітичні дії, у більшості досліджень, навіть за своєї різноспрямованості, значною мірою збігається... Чому так діється?.. У потенційних відповідях на ці питання в згорнутому вигляді міститься з'ясування об'єктивної ефективності і продуктивності такого аналітичного підходу, потреби його ширшого й детальнішого дефініювання і залучення до аналітичних дискурсів різного плану, особливо зважаючи на використовуване музично-психологічне підґрунтя.

Огляд публікацій та розроблених підходів. Аналітичним розглядам після окреслення їхньої доцільності і мети, на яку спрямовано сумарний результат, підлягають насамперед реалії найпомітніших при сприйманні ієрархічних рівнів структури музичних творів, або ж самі ці ієрархічні рівні. Альтернативні підходи пропонують, як правило, односпрямований рух аналітики: від найнижчих рівнів до найвищих або ж навпаки. Але знову ж не виключається домінування найпомітнішого ієрархічного рівня навіть в аналітиці комплексного характеру (згадаймо, наприклад, підходи, розроблені Ж. Ж. Натъє, Г. Шенкером, Е. Куртом, Б. Асаф'євим, А. Форте, Е. Тарасті, К. Руч'євською, У. Еко і рядом інших теоретиків). Як зазначають головні промоутери методу відсерединного аналізу професори Р. Парнкатт і Р. Паскаль, яким належить перше його обґрунтування, переважно *найпомітнішим рівнем* виявляється базовий ієрархічний рівень об'ємного мотиву чи фрази та еквівалентних одиничних жестів і фігур. Тобто, якщо виходити з універсальної термінології мовознавчого характеру, — лексико-фразеологічний рівень. Якщо ж опертися на музично-психологічні реалії та враховувати рельєфність сприймання і когнітивного опрацювання музично-звукових структур, то для його окреслення доцільно скористатися запропонованим Р. Парнкаттом і Р. Паскалем термінопоняттям науково-психологічного походження — *відсерединний рівень* і апробувати аналітичний підхід на практиці у річищі висунутої і обґрунтованої цими вченими наукової гіпотези. Такий *відсерединний рівень* прекрасно «координує та фокусує аналітичну діяльність довкола фундаментальної когнітивної модальності людини, забезпечує слухову релевантність в аналітичних результатах та релятивує різні аналітичні підходи» [Parncutt, & Pascall 2002, p. 2].

Дослідники пропонують дуже вдале і доречне інтегрування у процес музичного аналізу елементів музично-психологічного та комунікативного підходів. Перевагою такого інтегративного підходу є поєднання із суто музичною аналітикою розробки психологічної основи для слухання і складання стратегії осмислення музики з униканням і занадто деталізованих, і занадто масштабних складників. У процесі аналізу також з'ясовуються спорідненості, що існують між різними ієрархічними рівнями аналізу, починаючи від найпомітніших і найшвидше акцептованих дослідниками рівнів покрову, похідного викомпонування (Auskomponierung) чи змінювання (Verwandlungen), що базуються на первісній

композиції (Ursatz) та ладогармонічних реаліях тональної музики (за Г. Шенкером), до аналізу найповільніше осмислюваного рівня крупної форми. Психологічні дані свідчать про те, що «аналітичні рівні відрізняються важливістю для сприйняття, тому когнітивно релевантний аналіз повинен спочатку зосередитися на найбільш релевантному для сприйняття рівні чи рівнях» [Parncutt, & Pascall 2002, p. 1]. При цьому зовсім не обов'язково говорити про ПЕРЕ/ПРОживання навіть уперше прослуховуваного твору в його емоційно-образному плані. Зате доцільно акцентувати аналітичні знання, збагачені слуханням аналізованого твору і базовані на чітких комунікативних і психологічних принципах.

Нашою **метою** є впорядкований опис основних засад різноспрямованого аналізу, який започатковується на так званому *серединному рівні* й виходить із нього, вироблення аргументованих пропозицій для його застосування, а також пропонування для нього українськомовної назви, яка поки що у вітчизняному музикознавчому дискурсі відсутня.

За кордоном представники систематичного музикознавства використовують для окреслення такого типу музичного аналізу запропонований професорами Р. Парнкаттом і Р. Паскаллем два десятиліття тому термін *Middle-Out Music Analysis*, який не має аналога в українській музикознавчій термінології й українською взагалі перекладається дуже приблизно. Це аналіз музики, який вихідною позицією має так званий *серединний рівень*, що визначається слухачем як найдоступніший та найпоказовіший і для сприймання, і для розгляду особливостей сприйнятого у різних контекстах і з різних позицій. Так як в українській пострадянській музичній науці досі не сформувався повноцінний розділ музикознавства, яке повсюди у світі носить назву систематичного, і залучення до досліджень музики здобутків і реалій різних гілок психологічної науки носить у ній вельми спорадичний характер, то й у випрацюванні засад такого типу аналітики і її наукового називання до цього часу потреба була мінімальною. Але, на нашу думку, доцільність широкого залучення пропонуваних аналітичних підходів до досліджень музичних артефактів є нині безумовно високою, і їх використання може виявитися надзвичайно ефективним. У цьому, власне, полягає **наукова новизна** пропонуваної нами розвідки.

Найоптимальніше українськомовне термінопоняття на окреслення цього виду аналізу могло б бути таким: **відсерединнорівневий музичний аналіз**. У нашому випадку ця спрямованість формується щоразу — залежно від типу застосовуваної аналітики та світогляду дослідника — по-іншому, але відсерединнорівневість когнітивних процесів, базованих на системній сегментації об'єкта, функціональному тлумаченні сегментів та осягненні особливості і структури стилю, а також здатність середнього рівня виступати психологічно реальним та його спроможність координувати спрямовану на себе аналітичну діяльність дає змогу не тільки релятивувати різні аналітичні підходи, але й зближувати та інтегрувати їх.

Методологічним підґрунтям статті слугують запропоновані докторами Річардом Парнкаттом і Робертом Паскаллем музично-психологічні підходи в осмисленні аналітичної, когнітивної та мовленнєвої діяльності при перцепції музики, подані і охарактеризовані ними експериментальні дані і узагальнення, отримані на основі досліджень ряду представників психологічного напрямку перцепції музики, а також функціональний метод і базові положення системного підходу та стильового аналізу (при розгляді музичних творів) передусім тональної музики.

Результати дослідження.

Велика кількість теоретиків музики, як стверджують Р. Парнкатт і Р. Паскаль [Parncutt, & Pascall 2002], починаючи від «Вільної композиції» Г. Шенкера (1932–35) та «американських» текстів А. Шенберга (1943), схилиються в музичній аналітиці до розуміння структурних, мелодико-гармонічних, фактурних та тематичних особливостей творів і засобів їхнього розвитку і формотворення шляхом

аналізування за рівнями. Як також використання мовно-синтаксичних підходів у розумінні окремих елементів, зокрема це стосується мотивів та фраз. Хоча ці два підходи наче ставлять у центр уваги дослідника виразові чи структурні елементи різних рівнів (когерентність у поєднанні мотивів і фраз чи ієрархічна єдність розвитку голосів), вони самоорганізовані довкола однакового усередненого рівня, і при цьому чи не важливішим за фрази чи голоси стає власне спосіб їхнього поєднання чи організації цілісності. Тобто, йдеться фактично про організацію і форму висловлень, близьких до усередненого рівня.

Р. Парнкатт і Р. Паскаль зауважують, що Н. Рувет [Ruwet 1966] пропонує розпочинати аналітичні дії із рівня художньо цілісного твору (як правило невеликого), сегментуючись і опускаючись за рівнями усе нижче і нижче. Ж. Ж. Наттьє пропонує зворотній напрям: сегментування і послідовне підняття по рівнях [Nattiez 1982]. Але він наводить безпосередні паралелі між специфікою музичного мовлення й інтонаційних та ритмічних повторів із особливостями повторів та синтактики речень вербальної мови (тут пригадуються «фрази» у текстах А. Шенберга, «сукупність голосів» Г. Шенкера чи ієрархічно організована гармонічна фактура В. Дабкіна [Drabkin 1985]). І ми знову опиняємось на достатньо усередненому ієрархічному рівні добре організованих музичних висловлювань середнього розміру з наявністю невеликих, але добре помітних повторів задля забезпечення зрозумілості сприймання і покращення когезії тексту.

Основною відмінністю **відсерединнорівневого музичного аналізу**¹ є дбайливе урахування дискурсивних чинників музичного мовлення та їхнього психологічного підґрунтя. У цьому аспекті незмірно зростає важливість комплексного аналізу темпоральних чинників виконання і сприймання музики у процесі музичної комунікації.

Засновники і промоутери ВРМА зазначають, що більшість музикознавців-аналітиків — свідомо чи несвідомо — визначають фразу центральним елементом, на якому фокусується увага при слуханні музики, а отже і при рецепції цілісного твору. Але мусимо зазначити, що вони розуміють фразу як структурного представника завершеного висловлення середнього рівня, найбільш помітного при сприйманні. При цьому, піднімаючи своє припущення до рівня аналітичної парадигми, надають йому відповідне науково-психологічне обґрунтування і стверджують, «що в більшості зразків музики існує середній рівень, тобто рівень, більш сприйнятливий або релевантний, ніж усі нижчі чи вищі» [Parncutt, & Pascall 2002, p. 1]. Тут слід на хвилинку зупинити виклад, щоб відрефлексувати розуміння статусу фрази.

У тактометричній тональній музиці немає точно визначених параметрів фрази. Ми знаємо, як визначити мотиви, речення, періоди, пари періодичностей, але фраза серед цих структурних одиниць має тільки один критерій визначення — розмір (чи тривалість): вона більша за мотив, але менша за речення. Правда, за певних умов може збігатися як з мотивом, так і з реченням. Але це вже висловлення, що має певну змістову і структурну завершеність. Тобто, наведене нами вище визначення, що має мовленнєве походження, є і достатньо об'ємним, і достатнім. Воно також має сенс і в музиці нетактометричної природи [Parncutt 1994]. Усюди йдеться про середнє і за розміром, і за змістом висловлення, яке має мінімальну завершеність. Воно середнє також і за здатністю до сприйняття. Власне про це і йшлося фундаторам при характеризуванні найбільш релевантного для сприймання відсерединного рівня.

Добре ілюструють культурно-стильову вкоріненість значеннєвого підходу до структур усередненого рівня ратнерівські топіки — стислі висловлення, які є

¹ Можливо, в суто теоретичних дискурсах доцільно використовувати більш компактний оригінальний англійський термін Middle-Out Music Analysis або ж його аббревіатурні аналоги англійською чи українською мовами — MOMA-ВРМА.

фактично художніми формулами, що функціонують як носії загальнозрозумілої в епоху їхнього поширення культурно-стильової інформації [Ratner 1980]. Вони також змінюються і трансформуються зі зміною культурно-стильового контексту епохи і, відповідно, усереднено зрозумілої художньої інформації, що в них міститься [Hatten 1994]. У будь-якому разі топіки дуже добре синхронізуються з іншими підходами до сегментації текстів, а часто збігаються за результатами. Водночас вони містять також ідеї стилю і жанру, згорнуті до усередненого рівня.

Дослідження комунікативної діяльності людини також вирізняють оптимальність використання серединних рівнів деталізації в ієрархічній драбині різних можливих окреслень сегментів об'єкта як найкращого засобу досягнення поставленої комунікативної мети. Дж. Фодор, наприклад, стверджує, що у мовленні ми завжди інтуїтивно обираємо серединний рівень, а потім піднімаємося чи опускаємося по рівнях, залежно від потреби [Fodor 1983]. Власне згадана особливість ВРМА є дуже важливою для процесу зчитування і породження значень у процесі музичної комунікації. Я вже звертав увагу на ці положення у зв'язку з розкриттям комунікативних функцій та специфіки взаємодії музичних і вербальних мовленнєвих жанрів у музиці¹.

Дуже цікавим є наведене спостереження щодо середньої тривалості музичної фрази, яка приблизно відповідає тривалості словосполучення у вербальній мові, а воно більш-менш вкладається у період фази розслабленого дихання — зазвичай близько чотирьох секунд [Hildebrandt, Moser, & Lehofer 1998]. Це інтуїтивно відповідає найпомітнішому рівню, на якому значення можна зафіксувати у потоці мовлення і умовно вилучити з цього потоку, щоб осмислити. Також такий стислий розмір і усереднений вимір музичної фрази дає змогу не тільки вилучати фразу із загального потоку музичномовного дискурсу, але й «помістити» її у своєрідний «буфер робочої пам'яті» для когнітивної обробки: спершу фраза сприймається як своєрідний тимчасовий подразник, потім осмислюється як музичномовна фраза, після цього піддається когнітивній обробці і поміщається у довготривалу пам'ять для того, щоб зчитувати наступні фрази, уточнювати зміст уже зчитаних і в кінці процесу комунікації осмислити усе зчитане як цілісність. Така короткотривала когнітивна обробка є максимально можливою обробкою музичної інформації для того, щоб прийняти її для довготривалого зберігання, адже спочатку ми можемо обробити тільки ті фрагменти музики, які можна зберегти у буфер робочої пам'яті. І така когнітивна обробка є фактично необхідною умовою прийняття фрази на довготривалому зберіганні, яке дає змогу розпізнавати зчитаний матеріал.

Підтвердженням правильності цих міркувань, на думку розробників МОМА, може слугувати здатність людини розпізнавати знайомі мелодії на підставі послідовності кількох почутих тонів [Croonen 1994] або ж на базі загального контуру мелодичної лінії та типу ритміки [Dowling 1978]. Зауважимо, що відповідно до класичного розуміння, такі лаконічні фрази (по суті завершені висловлення середнього рівня) щоразу виступають зв'язними компонентами у ланцюгу мовленнєвої комунікації певної сфери. Йдеться про аксіоматичну вже для теорії рецепції тезу про те, що кожна мовна одиниця є носієм змістових і емоційних «відбитків» інших одиниць, із якими вона пов'язана спільністю сфери мовленнєвого спілкування і в ретроспекції (з попередніми ланками), і в проспекції (з наступними).

Крім того, Р. Парнкатт і Р. Паскаль звертають окрему увагу на те, що із психологічного погляду для розпізнавання музичного фрагменту, як зазначають Б. Тілман і Е. Біганд, використовуються не глобальні, а локальні музичні контексти, відповідні в цілому усередненим рівням [Tillmann & Bigand 1998], і вони ж містять

¹ Доповідь «Взаємодія жанрів вербального і музичного мовлення як чинник інтермедіальних атракцій» на Міжнародній науково-теоретичній конференції «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації. Пам'яті Н. О. Горюхіної» (Київ, 20 жовтня 2018 року).

достатню кількість інформації для ідентифікації міри емотивної насиченості музики та використаних виразових засобів [Tillmann & Bigand 1996]. Дуже важлива у цих процесах також функція позамузичного мислення і мовлення [DeNora 1986].

Таким чином, бачимо ряд переваг, що їх пропонує дослідникові охарактеризований аналітичний підхід. Можемо апробувати головніші положення методу *відсерединного рівня музичного аналізу* на прикладі конкретних музичних творів. Розгляньмо можливості застосування ВРМА на матеріалі широко відомої прелюдії Ф. Ф. Шопена (1810–49). Отже, мініатюрна 26-тактова прелюдія ор. 28 № 4 мі мінор.

Написаний твір у формі періоду повторної будови з двох речень. Тактометрична схема мініатюри така: 12 + 14. Кульмінація припадає на 16–18 такти — точно на точку золотого перетину. Жодних розбіжностей у сприйманні та ідентифікації кульмінаційної зони і коди-дозвучування (чи догравання) прелюдії не виникає у будь-якій слухацькій аудиторії. Спробуймо реконструювати схему сприймання і осмислення прелюдії. Ми навмисне обрали твір із дуже згорнутою, енергетично насиченою і максимально підпорядкованою синтаксичним закономірностям мелодією. З чого ж починається підсвідоме аналізування п'єси слухачем? Із фіксування у «буфері оперативної пам'яті» першої чотиритактової фрази твору та її розгляду у час звучання (і слухання) наступної фрази.

Скоро слухач починає розуміти структуру синтаксису і усвідомлювати її для покращення подальшого глибшого розуміння змісту твору. Усі фрази у використаній синтаксичній моделі періоду рівні за тривалістю — чотиритактові. Така симетрія фраз відразу ж усвідомлюється як дієвий чинник розгортання і поглиблення драматичного складника у змісті п'єси. І будь-який, навіть найменший відступ від «стандартності», експонованої на початку твору у 1–4 тактах тематично вагомої фрази, сприймається як дієве зрушення. У той самий час, музичний текст є максимально когерентним, граматично і стилістично узгодженим.

Уже, сприймаючи другу фразу, слухач починає розуміти і синтаксичну, і семантичну роль затактованої побудови на останній частці такту з початку кожної фрази. Далі починає формуватися поступово все більш вловна мелодична лінія, що виростає із опорних затактованих фігур у контексті ритмічно симетричних фраз: слабка і сильна частка. У тематично сприйнятому плані починає вимальовуватися виразна постійно підсилювана гармонічними засобами спадна мелодична лінія. Проартикулюємо ці точки висотної лінії (своєрідний романтизований *passus durusculus*), вияскравлені на межі кожної чергової фрази: *сі– сі, ля дієз–ля бекар*, залігований *соль дієз* (у вигляді міжтактової синкопи)—*ля, ля–фа дієз, ля–фа дієз*, (*сі* як форшлаг) *ля–соль–фа дієз (соль–фа дієз* — це перехід сексти домінантсептакорду у його квінту). На цьому завершуються три ритмічно симетричні фрази першого речення і в кінці такту з'являється новий «тріольно оспіваний» затакт (*ре–до–сі*) до початкового *сі* першої фрази другого речення.

І тут слід звернути увагу, що з цього місця, після зупинки акордових репетицій супроводу на домінантсептакорді і заповненні 12 такту сольною речитативною мелодією, слухач, сприймаючи цю музичну подію як серединну каденцію, переходить на вищий рівень аналізу: послідовність фраз, що експонувалася до цього, і початок наступної синтаксичної побудови аналогічно до першої фрази твору сприймаються і трактуються як побудови рівня речення. Таким чином, перші 12 тактів ретроспективно сприймаються як 12-тактове речення, що містить три рівновеликі чотиритактові фрази. Початок 13 такту ідентифікується як початок другого речення періоду повторної будови. Очікується, що період задля симетричності побудови також буде мати відповідну трифразову структуру. Але десь приблизно з 3 такту другого речення (15 такт прелюдії) слухач розуміє, що попередні очікування перестають збуватися через помітну інтенсифікацію тонально-

гармонічного розвитку. І тому починає залучати до аналітичних дій тонально-гармонічні структури, які, перебуваючи у статусі супроводу, належать до нижчого структурного рівня, ніж фраза. Тобто, аналіз розвивається у двох напрямках від вихідного усередненого рівня: і у вищому, і в нижчому.

Організуючим інтонаційним стрижнем художнього розвитку і далі залишається спадна хроматизована мелодична лінія (*до-сі-ля дієз-соль бекар-фа дієз-мі-ре дієз /ре дієз-до-ре дієз/ -ре дієз /мі-соль-сі/ ре бекар-до*), експресія якої максимально нарощена завдяки використанню двох ходів на зменшену септиму (*ля дієз-соль бекар і ре дієз-до*) і максимальному мелізмуванню. Але художній час стискається і щільність емоційно-виразових засобів помітно зростає. Це свідчить про кульмінаційну зону у розгортанні художньо-образного змісту твору (від другої половини 16 до першої половини 18 такту, уточнену авторськими вказівками *stretto* із кресендо *forte* та динамічним виділенням центру кульмінаційної зони *ре дієз*). Від *фа* 1 октави на третій частці 18 такту відновлюється початкова мелодично-фактурна модель, експонована у першій фразі прелюдії. Після двох тактів, покликаних відновити структурну стрункість п'ятої фрази (які втім редукують часовий проміжок однієї фрази і виводять слухача інтонаційно на мелодичну побудову третьої фрази першого речення), початкові два такти якої були вплетені у кульмінаційну безцезурну послідовність кульмінаційної зони, настає редукована (до трьох тактів) третя фраза другого речення, яка сприймається з функційного погляду як кода прелюдії. Третя фраза усикається композитором до тритактового розміру і зависанню руху на ввідному септакорді подвійної домінанти з пониженою терцією *ля дієз-до-мі-соль* в ході тотального *smorzando*.

Завершує твір після ферматованої генеральної паузи типова для стилю Шопена гармонічна послідовність трьох акордів із заключною тонікою.

Для більш детального тонально-гармонічного, мелодичного, фактурного та функціонального аналізів можна успішно залучати аналітику на нижчих від усередненого рівнях. Також враховувати моменти структурних, ритмічних і тематичних повторів, пов'язаних із виходом з усередненого рівня і покликаних полегшити сприймання й осмислення твору. За потенційної наявності вищих рівнів, аніж період (у цій прелюдії Шопена відсутній), задіюється механізм переходу, подібний до описаного при переході до рівня речення та періоду у дванадцятому такті. Ми уникали розгляду таких деталей з огляду на поставлене завдання вияскравити найосновніші переваги відсерединного рівня музичного аналізу.

Подібне домінування фрази, як тактометричного перцептивного маркера у процесі сприймання музичного твору, спостерігаємо і у випадку дослідження Сонати *сі бемоль мажор* К. 570 для фортепіано В. А. Моцарта (1756–91). Базовим ритмометричним часовим висловленням у першій частині сонати є чотиритактова фраза. Таке сприйняття чотиритактової фрази як основи відліку в подальшій аналітиці триває від початкового топика «мангеймська ракета» і до закінчення частини. Усі подальші висловлення у бік зменшення часового сегмента чи його розширення умовно співставляються із цією фразою. Навіть у поліфонізованій темі побічної партії відбувається такий процес. Він триває і в невеликій, але тонально-гармонічно насиченій розробковій частині, і, безумовно, в репризі.

Базова двотактова фраза є також основою Музичного моменту *фа мінор* № 3 D 780 op. 94 Ф. П. Шуберта (1797–1828). У цьому творі усереднена і дуже доступна двотактова фраза виступає своєрідним «регулятором» розгортання і внутрішньої когерентності тексту цього популярного фортепіанного твору танцювального характеру. У двоголосній клавірній інвенції № 4 BWV 775 Й. С. Баха (1685–1750) аналогічним елементом виступає двотактова ігрова фігура, якою розпочинається твір. Перелік композицій можна продовжувати, але нашим завданням було лише проілюструвати актуальні і потенційні можливості та ефективність ВРМА, тому зупинимося у цій точці.

Висновки та перспективи.

Бачимо, що відсерединний рівень, поміщений у центр когнітивної обробки, як точка відліку музичної аналітики, може бути дуже плідним базисом, логічно приводити до висновків, що поєднують мистецтвознавчі і психологічні підходи, а часто — до переконливого висвітлення кроскультурних реалій. Незважаючи на масу однозначних переваг і понад два десятиліття успішного, хоч і не надто частого, практичного застосування, в Україні цей вид музичної аналітики ледь відомий, а про його акцептування в роботі визнаних музичних вчених не йдеться узагалі. Власне ця стаття-розмірковування і мала на меті у вигляді одного із поставлених завдань зацікавити описаними підходами ширший музичний загал і стимулювати його до хоча б мінімальної розробки і практичної апробації ВРМА. Хотілося б сподіватися, що в загальних рисах автор тексту поставленої мети досягнув і проблема усередненого рівня і базованого на цій реалії виду музичної аналітики таки зрушить із місця на шляху до планомірного вирішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Fodor J. A. *The modularity of mind*. Cambridge, MA : MIT Press, 1983. 170 p.
2. Hatten R. S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1994. 349 p.
3. Hildebrandt G., Moser M., & Lehofer M. *Chronobiologie und Chronomedizin: Biologische Rythmen-Medizinische Konsequenzen*. Stuttgart : Hypokrates, 1998. 141 p.
4. Ratner L. *Classic music: Expression, form and style*. New York : G. Schirmer, 1980. 475 p.
5. Croonen W. L. M. Effects of length, tonal structure, and contour in the recognition of tone series. *Perception & Psychophysics*. 1994. 55. P. 623–632.
6. DeNora T. How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for “Work”. *Sociological Theory*. 1986. Vol. 4, No. 1 (Spring, 1986). P. 84–94.
7. Dibben N. What do we hear, when we hear music?: Music perception and musical material. *Musicae Scientiae*. 2001. 5. P. 161–194 p.
8. Dowling W. J. Scale and contour: Two components of a theory of memory for melodies. *Psychological Review*. 1978. 85. P. 341–354.
9. Drabkin W. A lesson in analysis from Heinrich Schenker: The C major Prelude from Bach’s Well-Tempered Clavier, Book I. *Music Analysis*. 1985. 4. P. 241–258.
10. Nattiez J. J. Varèse’s “Density 21.5”: A study in semiological analysis. *Music Analysis*. 1982. 1 (№ 3). P. 243–340.
11. Parncutt R. A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms. *Music Perception*. 1994. 11. P. 409–464.
12. Parncutt R., & Pascall R. Middle-Out Music Analysis and its psychological Basis. *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney, 2002*. Adelaide : Causal Productions, 2002. P. 1–4.
13. Ruwet N. Méthodes d'analyse en musicologie. *Revue Belge de Musicologie*. 1966. 20. P. 65–90.
14. Tillmann B., & Bigand E. Does formal musical structure affect perception of musical expressiveness? *Psychology of Music*. 1996. 24(1). P. 3–17.
15. Tillmann B., & Bigand E. Influence of global structure on musical target detection and recognition. *International Journal of Psychology*. 1998. 33(2). P. 107–122.

REFERENCES

1. Fodor, J. A. (1983). *The modularity of mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 170 p. [in English].

2. Hatten, R. S. (1994) *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994, 349 p. [in English].
3. Hildebrandt, G., Moser, M., & Lehofer, M. (1998). *Chronobiologie und Chronomedizin: Biologische Rhythmen-Medizinische Konsequenzen*. Stuttgart: Hippokrates, 141 p. [in Germany].
4. Ratner, L. (1980). *Classic music: Expression, form and style*. New York: G. Schirmer, 475 p. [in English].
5. Croonen, W. L. M. (1994). Effects of length, tonal structure, and contour in the recognition of tone series. In: *Perception & Psychophysics*. 55, pp. 623–632 [in English].
6. DeNora, T. (1986). How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for “Work”. In: *Sociological Theory*. Vol. 4, No. 1 (Spring, 1986), pp. 84–94 [in English].
7. Dibben, N. (2001). What do we hear, when we hear music?: Music perception and musical material. In: *Musicae Scientiae*. 5, pp. 161–194 [in English].
8. Dowling, W. J. (1978). Scale and contour: Two components of a theory of memory for melodies. In: *Psychological Review*. 85, pp. 341–354 [in English].
9. Drabkin, W. (1985). A lesson in analysis from Heinrich Schenker: The C major Prelude from Bach’s Well-Tempered Clavier, Book I. In: *Music Analysis*. 4, pp. 241–258 [in English].
10. Nattiez, J. J., transl. A. Barry (1982). Varèse’s “Density 21.5”: A study in semiological analysis. In: *Music Analysis*, 1 (№ 3), pp. 243–340 [in English].
11. Parncutt, R. (1994). A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms. In: *Music Perception*. 11, pp. 409–464 [in English].
12. Parncutt, R., & Pascall, R. (2002). Middle-Out Music Analysis and its psychological Basis. In: *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney, 2002* / C. Stevens, D. Burnham, G. McPherson, E. Schubert, J. Renwick (Eds.). Adelaide: Causal Productions, pp. 1–4 [in English].
13. Ruwet, N. (1966). Méthodes d’analyse en musicologie. In: *Revue Belge de Musicologie*. 20, pp. 65–90 [in France].
14. Tillmann, B., & Bigand, E. (1996). Does formal musical structure affect perception of musical expressiveness? In: *Psychology of Music*. 24(1), pp. 3–17 [in English].
15. Tillmann, B., & Bigand, E. (1998). Influence of global structure on musical target detection and recognition. In: *International Journal of Psychology*. 33(2), pp. 107–122 [in English].

BOGDAN SIUTA

Siuta, Bogdan — Dr. Habil., Professor, Professor at the Music Theory Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>

theodotius@i.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294650

MIDDLE-OUT MUSIC ANALYSIS: UNREFLECTED METHODOLOGICAL PROBLEM

The problem of bringing into wide scientific and educational and methodological use a still little-known, but in some cases extremely productive type of music analysis—Middle-Out Music Analysis (MOMA) has been updated. The **relevance of the study** is that, against the background of outdated methodological approaches often used in music analysis, a number of advantages of middle-level analysis oriented to cognitive and psychological methods have been revealed.

The purpose of the study is shown the advantages of the integrated use of MOMA with other types of music analytics, especially with discourse analysis, perception analysis and communicative analysis. The productivity of the use of successive rise or fall in the consideration of the analytical procedures involved in the process of the levels of the structure of the work from the initial median is noted—in accordance with the set goal. The position-hypothesis of the first developers of MOMA about its optimal suitability for studying the communicative and discursive features of the analyzed works and the psychological foundations of the processes of perception and

understanding of music has been established. The practical effectiveness of middle-level analysis has been tested on the example of completed analytical etudes of well-known and accessible musical works.

The methodological basis of the article is the musical-psychological approaches proposed by doctors R. Parncutt and R. Pascall in the understanding of analytical, cognitive and speech activity in the perception of music, as well as the functional method and basic provisions of the systemic approach and stylistic analysis (when considering musical works) primarily of tonal music.

The results and conclusions. The Ukrainian-language name of this type of music analysis, which in English is defined as Middle-Out Music Analysis (MOMA; according to the proposal of its main promoters R. Parncutt and R. Pascall), is proposed. An overview of the scientific basis used by the first developers of the theoretical foundations of Middle-Out Music Analysis is given. The advantages of using this type of musical analysis for the study of tonal and tactometric patterns of music are noted. The opinion of doctors R. Parncutt and R. Pascall about fixing in the analysis various types of repetitions of intonation, timbre, tonal-harmonic and metrorhythmic nature, which occupy an important place in the process of perception, comprehension and interpretation of the studied musical works, is supported.

Key words: middle-out music analysis, hierarchical level, cultural communication, cognitive processing, music-speech discourse, psychological foundations of perception, recognition of musical fragments.