

ЗВУКОРЯД І ЛАД: ЗВУКОВІ МОДЕЛІ КУЛЬТУРИ

У цій статті розглянуто можливість відтворення найбільш загальних рис моделей чуттєвості за структурами музичного ладу. З цієї точки зору розглянуті європейські ладові системи.

Звукоряд - матриця ідіом. Розгортання звукоряду як певної системи є процесом, тотожним розгортанню світу в міфі та ритуалі, тобто процесу становлення свідомості. Творення світу в уяві людини відбувається як діяння організуючих сил. Ці сили постають у вигляді архетипічних образів та архетипічних першодій. Творення світу - міфологічна епоха виникнення того, чого раніше не було, упорядкування природи та соціуму. Інформацію про світобудову закріплено в людській свідомості у вигляді міфу. В центрі уваги космогонічних міфів - культурний герой і його діяння - здобуття першоречей, «окультурення» фрагментів хаосу як засвоєння ще не пізнаного простору. Це побудова людського світу-космосу і захист його від зовнішніх ворожих руйнівних сил. Отже, набуття світу є результатом архетипічних дій, які зберігаються у людській свідомості у вигляді міфологічних мотивів.

У вигляді певних мотивів-ідіом ці дії мають звукове втілення, а звукове засвоєння світу - прилучення «нових» звуків, винайдених у раніше не засвоєних звукових просторах - є також культуровою дією з упорядкування космосу. Звукоряд ми вище визначили як матрицю ідіом. Це свого роду «повне зібрання» всього, що було фіксовано в звуці в межах певної культури. Це кінцева сукупність усіх

можливих для даної культури конгломератів засобів музичної виразності - ідіом/інтонацій. Це «жива система»: вона розімкнена, може постійно поповнюватися, змінювати контури, розширюватися/редукуватися. Теоретично вона являє собою безмежне поле можливостей звучання. Це утворення загалом аморфне - важко щось сказати про звукоряд, якось його оцінити, так само як поза текстами за самими лише орфографічними словниками важко відтворити живу мову. Ідіоми в плані звукоряду цілком можуть бути порівняні з окремими лексемами, взятими поза граматичними проявами. Це повний набір окремих складок-зліпків чуттєвого досвіду, який є на рівні звукоряду абсолютно пасивним - ніяк себе не виявляє, залишається «річчю-в-собі», не співвідноситься з планом емоцій, не індивідуалізується в переживанні. На цьому рівні ідіома має вигляд констатації існування певного фрагменту досвіду, який ніяк не конкретизований і не індивідуалізований. В цьому плані вона може бути співвіднесена з делезівською «байдужою» Подією [1].

Лад як «музичний логос». Натомість лад чітко визначає певне коло ідіом та принцип їхнього співвідношення. Він обмежує набір ідіом, організує їх

у чітко структуровані послідовності. Це свого роду сітка, яку накинута на звукоряд з метою виділення певного кола ідіом, надання їм певних змістів у визначеній ієрархічній системі. Навіть одні й ті самі ідіоми у різних ладових системах проявляють різні змісти залежно від їхнього «місця» в цій системі, оскільки ця система в першу чергу диктує правила розгортання напруг одна відносно іншої, правила співвідношення сил. Таким чином, лад, на відміну від звукоряду, чітко структурована, ієрархізована система, музичний «логос», згідно з яким ідіоми добираються, впорядковуються, утворюють послідовності та співзвуччя. Це найраціональніший вимір музики - єдиний можливий на практиці шлях виявлення звукоряду.

Фактично ми говоримо про «актуалізацію звукоряду через лад». Ми розглядаємо в даному випадку ідіоми як одиничні випадки аморфного утворення - звукоряду, які за певними принципами поєднуються, виявляють власні змісти, стають творчими, тобто здатними розгортатися в текст. Звернувшись до понять, введених Ж. Делезом, це явище можна зіставити з його розумінням серіалізації, що являє собою єдиний можливий прояв одиничних складок-сингулярностей, котрі й можуть проявлятися як такі тільки в серії. Сингулярності (з якими ми зіставляємо ідіоми в плані звукоряду) за Ж. Делезом належать до безособистісного, до-індивідуального поля, яке не має нічого спільного з полем емпіричним. Сингулярності - трансцендентальні події, які розташовуються в «потенційному» і створюють поверхню, що резонує залежно від тих серій, в які збираються ці сингулярності [2]. І якщо полем ідіом-сингулярностей можна вважати звукоряд, то лад, поза сумнівом, виступає як принцип серіалізації.

Зробимо одне уточнення. Ідіома має подвійну природу - вона може бути представлена і в плані вираження, і в плані змісту. Ідіома являє собою ідеальний приклад делезівської «симетрії серій» - серія позначника розгортається симетрично серії позначеного. Тобто ідіома є ідеальною поверхнею, для якої ці дві серії є двома її власними сторонами. У цій статті, оскільки йдеться про лад, ми розглядаємо серіалізацію ідіом-позначників, які, не слід про це забувати, є «симетричними» серіям ідіом-афектів у плані співприсутності-резонансу. Лад тут можна вважати організацією, яка забезпечує резонанс. Ця організація, зрозуміло, є належною до раціональної сфери, тобто вона серіалізує ідіоми-позначники - тут можна вжити також введене Ж. Делезом поняття «складки» [3]. Вона не має безпосереднього контакту з афектом як таким, що належить до суто чуттєвої сфери. Це набір правил, за якими вимальовується головний напрямок розгортання сил на «цьому боці» поверхні.

Втім, симетричність, уявлена в природі ідіоми, надає нам можливість моделювати за ладовими

конструкціями певні чуттєві стани. Принцип деформації складок-ідіом, закодований у структурі ладу, набір ідіом, зібраних за принципами цього ладу, створюють цілісний комплекс складок і деформації, який пов'язує чуттєвий та раціональний рівні, співвідносить їх і ще раз констатує їх різноплановість.

Фактично, лад можна визначити як ієрархізовану систему напруг різної інтенсивності [4]. Взаємодносини напруг усередині ладу становлять диференційні відносини. Вони визначають можливі лінії розгортання сил у середині ієрархізованої системи. Поняття «напруги» та «розгортання сил» є відправними для розуміння ладу як кодифікації чуттєвого досвіду світу. Напруги, сукупність яких творить цілісну систему ладу, створюють поля тяжіння, які уможливають рух - розгортання сил, відхилення цього руху в бік того чи іншого центру тяжіння. Співвідношення сил актуалізуються тільки в ладових системах, оскільки як такі вони існують за умов системи напруг і актуалізуються в будь-якому моменті цієї системи через зіткнення з її структурою. Метафорично це можна порівняти з плаванням у річці з сильною течією: опираючись спротиву води або з її допомогою доводиться долати опір середовища, рухаючись певним руслом, оминаючи перешкоди, а саме середовище, в якому розгортається лінія сили тіла, що пливе, в свою чергу рухається своїм звичайним руслом, також впираючись у кордони-береги, деформуючись і деформуючи їх, а також рухатися відповідно до того тіла, яке опиняється посередині. Ці «кордони зусиль» - тіла, води, берегів - становлять сукупність ліній розгортання сил, які можуть бути описані, умовно зафіксовані. Фактори напруг: течія, тіло плавця, перешкоди, лінії берегів - структури, згідно з якими розгортатиметься подія руху. Сукупність цих структур може бути визначена як лад.

Тобто лад сам по собі вже становить модель відчуття в плані її загальних засад (принципу, правила) і способів виявлення (відбір ідіом та їхня співвіднесеність). За ладовою системою вже можна відтворювати чуттєві моделі у найзагальнішому вигляді, збираючи та накладаючи одна на одну лінії розгортання сил (діаграми - за М. Фуко). В той час як тексти дають більше інформації про окремі випадки цієї моделі і їхні закономірності, «рухи окремої монади» в цьому універсумі є детермінуючим началом. Найповніше і лад-універсум розгортається саме в текстах. Але є такі риси цього універсуму, які можна виявити тільки в структурі ладу.

Структура ладу: стійкі та нестійкі звуки.
«У більшості випадків для музичної виразності необхідно об'єднання кількох звуків чи співзвуч у систему, засновану на визначених співвідношеннях та зв'язках», - пише І. Способін [5]. Тобто лад є ієрархізованою системою, в якій кожен звук має певне

місце і підпорядкований загальному принципу організації звукового простору. Певні звуки мають міцніші позиції (опорні, стійкі), інші - слабші позиції (нестійкі) - залежно від їхнього положення в обертональному ряду основного тону. Ця ієрархія подібна до родинної: I (тоніка) є «найстаршим», оскільки він є джерелом усього ряду, основним тоном і найчастіше повторюється в самому ряді; наступний - V (домінанта), який обмежує звукоряд - розподіляє світ на дві частини/тетраорди - і є антагоністом I (цю позицію можна порівняти з позицією старшого сина в родині - як протистояння авторитетів батька, - молодшого брата, або з позицією жінки, яка є протилежністю чоловікові і водночас породжуючим началом, тобто з будь-якою родинною бінарністю); далі розташовано III ступінь - він виникає як посередник між I та V якраз посередині і тому, потрапивши в поле рівних тяжінь, є стійким; і найслабші позиції у II, VI, VII та IV - вони можуть взагалі бути виключені/не потрапити до звукоряду (як це відбувається в пентатоніці), найчастіше альтеруються, їх позиції є залежними від «сильних» звуків, які вони оточують, і існують ці ступені як ввідні тони до «стійких» (це стосується також VI ступеня, який не має такої чіткої серединної позиції, як III, і тому підпадає під тяжіння V). Слабкість їхніх позицій зумовлена далекою відстанню від основного тону в обертональному ряду (більш далекий родинний зв'язок, але в межах одного роду). Ці родинні зв'язки обумовлюють явище споріднених тональностей у тональній музиці: тональностями першого ступеня спорідненості є ті, тризвуки яких (тобто «найстарші родичі» - I, V та III - входять до звукоряду-роду вихідної тональності). Таким чином, ієрархія звукового універсуму подібна до родинних структур, які в архаїчному мисленні протиставлялися неорганізованості позашлюбних зв'язків як космос хаосу. Можливо, саме з цією ідеєю «моральності» природних ладових зв'язків і їх особливостями було пов'язано античне вчення про етос у музиці та виховальну функцію ладу.

Структура ладу: тяжіння і розв'язання. Легко помітити, що лад являє собою бінарну систему, подвійність якої реалізується через наявність стійких та нестійких звуків. Причому «нестійкість» звуку в ладі визначається через «тяжіння». Фактично, нестійкий ступінь не має в собі нічого, окрім потенційної енергії очікуваного переходу в стійкий звук - розв'язання. Таким чином, та іпостась структури ладу, яка пов'язана з нестійкістю, тяжінням та розв'язанням, на відміну від тієї, яка стосується стійких звуків, що створюють опори ладу, формулюється в досить цікавий спосіб - за допомогою чуттєвих характеристик. «Чекання переходу», «відчуття незавершеності» і т. ін. засновані на чуттєвому досвіді, а не на раціональних - усвідомлюваних - феноменах структури ладу. Треба зазначити, що роз-

гортання *музичного тексту як перетікання напруг* у полях тяжіння стійких ступенів відбувається саме за рахунок цієї потенційної енергії переходу нестійкого звуку. Момент нестійкості є моментом високої напруги, а отже, і тим моментом, який продукує афект.

Таким чином, ми можемо визначити лад як систему амбівалентну, яка водночас включає в себе опорні звуки - моменти визначеності, - і систему напруг (тяжінь) - моменти невизначеності.

Ладові функції. Лад також можна описати як систему диференціації та інтеграції. Щось на зразок родинної організації, соціуму або граматики - кожен окремий, найдрібніший елемент ладу має своє місце в ієрархії і відповідно свій силовий потенціал, за рахунок якого інтегрується в загальну систему ладових напруг. Найпростіше це простежується в тональній системі, яка має інтонаційний характер: тут ієрархізація відбувається на тлі відносин між кожними двома звуками, кожен з яких є або визначальним, або належним до певної функції, що відповідає їхньому положенню відносно основного тону. Функції об'єднують ці «одиночні точки», визначаючи правила взаємодії сил у певній підсистемі. Функції є «регулярностями», як розуміє це поняття М. Фуко згідно з «Археологією знання»: те, що об'єднує точки (сингулярності) в серії, вимальовуючи «лінію узагальненої сили», навколо якої розгортаються відповідні серії [6]. В тональній системі стратифікація відбувається за рахунок належності до певної функції і шляхом визначення стійкості-нестійкості. Стійкими є ступені ладу, які належать до тонічної функції: I, III, V ступені. Навколо них організується цілісна система ладових тяжінь. Силкові лінії загортаються навколо цих трьох ступенів, які дають відчуття відносної рівноваги.

Втім, між ними існують свої взаємодії: так тональна музика розгортається головним чином на протистоянні тонічної та домінантної функцій в межах однієї тональності. Будь-який звук, який належить тональності (окремий випадок ладу) є належним до певної функції: тонічної - I, III, V ступені, субдомінантної - IV, VI, (I), домінантної - V, VII, II. Можна побачити, що це не тільки «підпорядковує» певні звуки (інтонації) з їхніми іманентними напругами певній структурі-функції, а й дає можливість «доторків» між окремими структурами ладу за рахунок існування загальних ступенів або специфічних потягів (розв'язань) між ступенями, що належать до різних функцій. Такі точки-доторки уможливають самий рух, розгортання мелодичної лінії в просторі напруг, лімітованих і спричинених відносинами між цими структурами, які стратифікують лад. Лінія-рух - серія точок продовжується, переходячи з-під дії однієї функції до дії іншої, від меншої напруги до більшої і до наступного розв'язання у менш напружений стан,

викреслюючи криву, яка є діаграмою взаємостосунків сил. Функції регулюють серії, вибудовують ряди, лімітують напрям згинання-розгинання складок-ідіом. Функції є чинником як чіткої диференціації сил усередині ладу, так і інтеграції сил у єдине ладове ціле.

Що особливого можна відзначити в європейській ладотональній системі? По-перше її троїсту структуру. Існує три стійких ступені, які стягують на себе енергію нестійких, існує три функції, які диференціюють і інтегрують ладові напруги. Це два чинники ладової ієрархії. Причому фактор стійкості-нестійкості ієрархізує напруги, а функції стратифікують систему. Перше має більший вплив на розгортання мелодії (горизонтальний вимір), кожен окремий момент інтонування, творючи свого роду силові поля. Друге - на сам принцип глибинної структури музичного тексту в плані детермінації вигинів узагальненої лінії розгортання сил, визначаючи загалом траєкторію руху точки, об'єднуючи кожний окремий момент інтонування (ідіому, інтонацію) в серії, серії - в текст.

Лад як узагальнена модель чуттєвості.

Звертають на себе увагу і варті окремого пояснення такі моменти як існування напруг, їх розгортання та розв'язання всередині троїстої системи згідно з певними правилами. Втім, так само як правила висловлювання за М. Фуко [7], вони мають чуттєво-інтуїтивний характер. Усі раціональні побудови щодо цих правил, встановлення певної «понятійно-функціональної» структури (ієрархізація за стійкістю і стратифікація за належністю до певної функції) є певним чином кодифікацією чуттєвого досвіду. Загалом же йдеться про тяжіння та напруги, нерівноваги та відносні рівноваги, потоки перетворень однієї гранично малої інтонації (елементарної частки ідіоми) залежно від сил, що на неї впливають - дроблять її, вигинають, деформують, розтягують, стискають і т. д. Лад, таким чином, модулює світ існування найдрібнішого (монадичного) дисонансу, який рухається від точки до точки в напрямку розв'язання, але знаходить тільки переформування залежно від полів тяжінь, в які він потрапляє в цьому цілісному тричленному світі.

Ладотональна модель. У цієї моделі є дві головні форми - мажор і мінор. Перший вважають за «досконаліший» та «активніший». Другий, відповідно, «пасивніший». Йдеться тут про характер та інтенсивність напруг усередині кожної моделі. Мажор - лад із загостренішими і визначенішими напругами. Це відбувається тому, що два найбільш нестійких ступеня антиномічної тонічної домінантової функції мають чітко визначений потяг до тоніки. Потяг найбільшої інтенсивності - це потяг найбільш нестійкого ступеня до найстійкішого, відділений півтоном. Таким чином, VII ступінь мажору

має чіткий потяг до розв'язання в I. II ступінь відділений від тоніки тоном, але і від іншого стійкого ступеня - III - у мажорі він теж відділений тоном, тому визначеніший потяг він має до стійкішого - I ступеня. Тобто мажор можна схарактеризувати як чітко централізовану - авторитарну - систему.

У мінорі обидва ввідні ступені відділені від тоніки тоном, а між II та III ступенями - півтон. Отже, потяги тут менш напружені, менш чіткі.

З точки зору функцій, які визначають зв'язки всередині ладу - тоніка, Субдомінанта, домінанта - серії організовано інтервальними співвідношеннями та сполученнями напруг і розв'язань між функціями як структурами, а не просто окремими звуками, як це можна уявити при побудові простих мелодичних зворотів. Головна антитеза всередині однієї тональності - антитеза найконтрастніших функцій - найстійкішої тонічної і найнестійкішої домінантної, до складу якої входять два ввідні ступені. І якщо в мажорі обидві антиномічні функції структуровані в мажорні тризвуки, то в натуральному мінорі домінантна функція має мінорний тризвук і відзначається менш безумовним потягом до розв'язання в тоніку. Така «неозначеність» положення домінанти в мінорному ладі призводить до «перемішування» функціональності. Для мажору з його авторитарним тонічним тяжінням шляхи розв'язання більш визначені, перетікання напруг активніше, його головною функціональною умовою є безпосереднє розв'язання домінантної функції в тоніку. Зона тяжіння тоніка-домінанта чітко окреслена і безумовна, всі лінії сил діють у цьому чітко бінарному світі, відхиляючись або до одного, або до іншого центру тяжіння. Для натурального мінору ситуація ускладнюється тим, що відносно невизначена домінантна функція може розв'язуватися і в функціонально слабку субдомінанту (за рахунок низького VII ступеня, який від тоніки відділяє цілий тон, а від субдомінантного VI ступеня - лише півтон). На перший погляд, це повинно робити поле ладу, в якому існує тільки одна «сильна» функція, не тільки більш визначеним, а і взагалі «нецікавим» з точки зору драматизму, який потребує двох приблизно рівних героїв антагоністів. Але самі структури функцій створюють досить тонку рівновагу: низький III ступінь (тонічна функція) тяжіє до V ступеня (домінантна функція), IV і VI ступені не мають чіткого тонічного тяжіння за рахунок цілих тонів, які відділяють їх від відповідних ступенів тонічного тризвуку - в такий спосіб центральну роль «врівноважувача» потягів у системі ладу на себе перебирає найслабкіша субдомінантна функція. Це робить натуральний мінор менш драматичним, але емоційно вишуканішим від мажору - це лад півтонів і відтінків. Для надання мінору драматизму - особливо це помітно і важливо щодо функцій - європейська музика використовує гармонічний мінор, в якому підвищується VII ступінь, за рахунок чого загострюється потяг VII у I і домінант-

на функція отримує мажорний тризвук, посилюючи напругу в просторі мінорного ладу.

На цих прикладах можна легко помітити, як відбувається взаємопроникнення ієрархічних структур (потягів) та стратифікаційних (функцій) в системі ладу. Цікаво те, що ієрархічна компонента є моментом детермінуючим, моментом визначеності і необхідності (нестійке - в стійке), а стратифікаційна компонента є варіативним началом, забезпечуючи певний рівень неоднозначності, де тільки наступне розв'язання нестійкого співзвуччя вказує на його справжній попередній функціональний статус. Отже, про музику, створену в такій ладовій свідомості, можна казати як про систему потенційної істини: протягом цілого твору вона не набуває жодного остаточного розв'язання - тільки «переформулювання» існуючої ситуації в межах іншої функції. Це система, яка не має жодної миті «тут-і-зараз» - у кращому випадку ілюзію миттєвої сталості.

Загалом про мажоро-мінорну модель можна сказати, що це бінарна антиномічна система, яка має тричленну структуру. Її елементарна частка - напруга-потяг. Вона має тенденцію до збільшення інтенсивності за рахунок загострення дисонансу і, таким чином, до підвищення активності руху, тобто це модель відчуття-становлення, відчуття-плинності, модель, активною компонентою якої є більше часовість, аніж просторовість, модель, в якій, власне простір відчувається як плинність, тобто через час (і що цікаво: це картина світу, в якій час досить часто описується через простір). Це також модель великої відносності, оскільки одна й та сама інтонація може розгортати різні серії залежно від функції, яка в даному випадку визначає її та її розв'язання. Так само як кожна монада Лейбніца представляє одне й те саме Вічне, актуалізація його щоразу інша залежно від диференціальних відносин, які в кожному окремому випадку визначають її «зону чіткого вираження». Тобто це модель інтуїтивного визнання всього в одному і водночас відчуття того, що воно не може бути схоплене в усій його повноті в цьому малому - тобто це модель розгортання Одного через множинність малих, які у визначених відносинах-напруженнях між собою актуалізують у відчутті різні частини цього Одного, моделюють його згідно з установленою схемою відносин. Це також модель не почергового перетікання малих часток, переходу від частки до частки - як ми це можемо спостерігати у модальній системі європейського Середньовіччя, - а переформулювання одного малого - фактично, одного зернятка-інтонації, - його деформацію в процесі руху вздовж полів тяжіння, встановлених ладовими функціями. Тобто весь новоевропейський музичний текст є процесом згинання-розгинання однієї складки силами тяжіння всередині ладу-універсуму. І чим активніше відбувається це розгортання одного в Одне, тим повні-

шу модель воно створює. На жаль, межі однієї статті не дають можливості простежити всі закономірності моделі мажоро-мінору, зокрема залишаються поза розглядом такі важливі й цікаві питання, як відносна відкритість мажоро-мінору в плані переходу від тональності до тональності (втім, теж лімітовані ладовими функціями), питання спільності звукоряду паралельних мажору і мінору і т. ін., що, безперечно, повинно уточнювати й доповнювати закономірності моделі ладу як універсуму.

Модальна система, характерна для Середньовіччя, відзначається тим, що вона спрямована на виключно мелодичні - горизонтальні - розгортання. Тобто це модель, в якій ієрархічна структура превалює над стратифікаційною. Лади середньовічної музики - це в першу чергу набори досить повних ідіом, які музикознавці полюбляють називати «мелодичними лексемами». Лад щодо звукоряду тут, в першу чергу, відіграє роль вибору певних ідіом, сітки, що визначає, які ідіоми будуть використовуватися в певному тексті, а які - ні. Тобто в цьому випадку йдеться про текст, який є послідовністю різних лексем-ідіом, що робить її дуже схожою за принципом побудови на вербальний текст. І це зрозуміло - будується текст не стільки афективного, скільки етосного плану. Він підтримує Слово, надаючи певної емоційної напруги, яка, зрештою, не повинна перебивати зміст Слова. Адже саме тому Середньовіччя виправдовувало вокальну музику і вважало інструментальну такою, яка не варта уваги достойної людини. Середньовічний лад як чуттєва модель позбавлена напружень великої інтенсивності, і відповідно системи, які створюються за його принципом, позбавлені звичних для сучасної людини драматичних тяжіння. Це радше набори символічних звукових форм, які добираються у суворій відповідності до певних моментів Слова. Ця символічність мала прояв у музичній практиці: так, наприклад, хірономічний жест, який вказує на ісон-повторення попереднього звуку - три складені пальці - Рівноцінність Бога Отця, Бога Сина і Бога Духа Святого, тобто знак Святої Трійці [8] - у виконанні голосу не повинні порушувати при повторенні звуку плавності. Хоча це не означає, що ісон знаменує саме Святу Трійцю, що він є її *знаком* у музиці. Тому що інакше завжди при згадуванні у співі Трійці мав використовуватися саме ісон, і вже саме використання ісону мало відсилати тільки до Трійці. Тут алегорія Трійці у вигляді трьох складених пальців - виключно диригентська практика, теж не позбавлена символізму і символізації, яка пронизує все Середньовіччя. Тому такий досить традиційний погляд на середньовічний модус як набір чітко визначених символічних форм-лексем, канонізованих тонаріями, не такий простий і банальний як може здатися на перший погляд: Слово для Середньовіччя - це і є Світ. Таким чином, звукові символи - лексеми-ідіоми -

цілком можуть розглядатися як чуттєві досвіди цього світу-Слова, чуттєва компонента присутності людини в Слові-Світі. Фактично, у відношенні слово-ідіома ми маємо відношення «розумне-чуттєве» і відповідно «божественне-людське», оскільки людина присутня в блаженстві богопізнання саме чуттєво. Таким чином, середньовічний модус представляє нашій увазі страти, сходи, які ведуть шляхами пізнання блаженства людиною, її відчуття присутності в Божественному. З цієї точки зору має сенс звернутися до структури цих ладів, до тонаріїв, співвідношень та текстових проявів і відповідно, переглянути концепцію музичного щодо середньовічної музики етосу вже не в «інформативному», а в чуттєвому аспекті.

«Проміжна» модель. Цікаво те, що з появою і розвитком багатоголосся така лінійна одномірні інтерпретація ладової структури зберігалася досить довго - модальна теорія починає переорієнтовуватися тільки наприкінці XV ст. Важко далі стверджувати, що це було обумовлено ЛИШЕ потребами, які виникли у зв'язку з багатоголоссям, як це досить часто робить музикознавство, оскільки це нове ладове відчуття набуває домінуючого положення лише за часів найбільшого розквіту імітаційної поліфонії - у XVI ст. [9]. Саме тоді також нові норми і правила формулюються у музичній теорії. І саме у XV ст. з'являється новий тип композиційної техніки - без *cantus firmus* з наскрізним імітаційним роз-

витком. Фактично, центон або набір центонів в імітаційній поліфонії стає вже тим, чим у подальшій системі мажоро-мінору стане інтонація - він стає складкою, яка в ході розгортання музичного тексту переживає певну пригоду «переформулювання» - деформації засобами музичної виразності. Теоретичні роботи цього часу вже звертають увагу не стільки на те, які саме ідіоми мають бути використані в певних випадках тексту, як на «головні елементи модусу» (Галлус Дресслер, 1563) - його структурні частини, якими є окремі звуки, що організують, «збирають» модус, тобто певним чином визначають рух у середині ладу на зразок тяжінь і функцій мажоро-мінору. Тобто ця модель відсилає вже до тяжінь і деформацій як способу розгортання музичного тексту з опорою на «звукорядні моделі».

Окрім тих ладових систем, про які йшлося вище, на ретельне вивчення в цьому аспекті заслуговує колосальна кількість ладових особливостей, репрезентованих музичним фольклором. На жаль, у межах однієї статті неможливо охопити всі різноманітні ладові системи, навіть притаманні тільки європейській культурі. Як зазначав М. Фуко, кожна культура, кожна доба мають власні моделі співвідношень сил і тих функцій [10], які їх визначають. Досліджуючи специфічні музичні діаграми, виявляючи через їхнє співвідношення загальні моделі розгортання сил та функціонування напруг, можна відтворювати найзагальніші риси моделей світовідчуття, притаманного певній культурі.

1. Делез Ж. Логика смысла.- М., 1995.- С. 20.

2. Делез Ж. Там само- С. 56.

3. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко.- М., 2000.- С. 141.

4. Акоюн Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста,-М., 1995.-С. 14, 15.

5. Способин И. Элементарная теория музыки.- М, 1984.- С. 38.

6. Фуко М. Археология знаний- К., 1996.- С. 142.

7. Там само,- С. 27.

8. Герцман Е. Преосвященный Порфирий Успенский и его коллекция древних и музыкальных рукописей.- СПб., 1996.- С. 64.

9. Ходорковская Е. Ренессансные представления о функции модальных ладов в многоголосии XVI века (к проблеме рецепции музыкального наследия Средневековья) // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. Серия «Проблемы музыковедения», вып. 1.- Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, Ленинград, 1988.- С. 129, 130.

10. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці.- К., 1998.- С. 208, 209.

Shchotkina K. V.

SOUNDLINE AND MODE: CULTURAL SOUND MODELS

In the article the creating of general perceptive models by the musical modes is considered. From this point of view European mode systems are described.