

АРТЕМ ЛЯХОВИЧ

## РЕГЕНЕРАЦІЙНІ ВЛАСТИВОСТІ ТОНАЛЬНОЇ СИСТЕМИ

Тональна система центрична. Вона являє собою жорстку схему логічних відносин між центром та елементами периферії. Центр (тоніка) є абсолютним у цій системі підпорядкувань (тональності): кожен її елемент співвідноситься з центром і цим співвідношенням визначається. Суть кожного елемента системи – у його логічній дистанції від центру. Сам центр динамічний, згідно з логікою змінних функцій, але схема логічних відносин незмінна: вона є мобільною щодо висоти звука слідом за центром, як право й ліво, світло й темрява, добро й зло мобільні відносно світу слідом за мною. Тоніка – міра всіх речей у тональній музики, як людина – міра всіх речей у світі.

Центричність і, відповідно, безвиняткове підпорядкування єдиній системі координат – суть тональної системи та її відмінність від усіх інших гармонічних систем. У цій системі немає винятків: сам виняток неминуче займе своє місце в системі логічних дистанцій щодо центру і, як такий, автоматично стане частиною правила. З позицій іншої системи (наприклад, додекафонії) цей виняток, звичайно, визначатиметься інакше, але з позицій тональної системи він автоматично впишеться в неї. Рамки цієї системи обмежені тільки піфагоровим (темперованим) строем, і то – вихід за його межі співвідноситься з тональною системою до тих пір, поки зберігається деяка пропорція звуковисотних збігів / розбіжностей з нею (скажімо, лади гамелана – слендро і полог – у критичній мірі втрачають таку співвіднесеність). Зазначимо цю властивість номером 1, щоб згодом повернутися до неї.

Модальні зв'язки змінні та відносні. Усе може бути причиною і наслідком усього, усе – в усьому. Ладогармонічний зв'язок осмислюється ретроспективно, за фактом, і його логіка («ретроспективне синтезування ладової структури»<sup>1</sup>) тотожна даності, що звучить. Модальна музика статична, її розгортання – послідовність констатацій. Модальний світ – ідеальний простір-в-собі, який не співвідноситься з будь-чим іншим.

Тональні зв'язки стабільні та абсолютні. Їхні шляхи підпорядковуються детермінації, неминучій, як закони природи. Ладогармонічний зв'язок визначається логічним відношенням центру і периферії. Це відношення нетотожне даності, що звучить, воно постійно вступає з нею в суперечність і конфлікт. Тональна музика динамічна, її розгортання – ланцюг потентних детермінацій. Тональний світ – модель простору, співвіднесеного з мірою всіх речей – центром.

Цей світ має верх і низ, право й ліво, причину й наслідок. Центр є мобільним щодо висоти звука, але верх і низ, право й ліво, причина й наслідок існують остільки, оскільки існує центр, і оскільки існує звукоряд. Я мобільний щодо світу, але верх і низ, право й ліво, причина й наслідок існують остільки, оскільки існую я, і оскільки існує світ<sup>2</sup>. Тональна система ототожнюється з музичним світом, з музикою взагалі, і це ототожнення – не лише звичка, не лише слуховий досвід, а й логічна властивість самої системи. Зазначимо цю властивість номером 2, щоб згодом повернутися до неї.

Претензія на абсолютність не є обмеженістю тональної системи. Навпаки, у цьому її всемогутність: тоніка стає

---

<sup>1</sup> Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – С. 167.

<sup>2</sup> «Здесь “я” не понимай, конечно, прямо»: аналогія стосується лише системи відносин між світом і його мірою, мобільною щодо світу, але абсолютною щодо системи відносин.

чимось на зразок точки опори, яка була потрібна Архімеду, щоб зрушити Землю. Мажоро-мінор, сформований у комплексі з іншими компонентами великої музичної революції XVI – XVII ст. – тактовою ритмікою, тематизмом, музичної риторикою та музичною драматургією – уперше надав музиці можливість моделювати причинно-наслідкові зв'язки. Здобувши тоніку – центр – і систему функціональних відносин, музика отримала вимір, порівнюваний з вимірами відносин людини і світу, і тим самим отримала середовище для музичного моделювання світу, даного в досвіді. Наявність центру дало змогу створювати нескінченно складні ієрархічні конструкції без небезпеки їх розпаду. Тональна система реорганізувала музичний простір, логічно уподібнивши його простору-навколо-людини.

Розвиток європейської музики спочатку відбувався шляхом послідовного зміцнення тональної системи (його умовним піком можна вважати віденський класицизм), а потім – шляхом послідовного її ускладнення й розхитування, що спричинило вихід за межі тональності.

Процес освоєння нових гармонічних засобів був типологічно подібним до процесу освоєння непрямих значень слова в літературі: чим далі – тим більше непрямі значення переважали над прямими, які поступово перетворювалися на банальність. Смісловий акцент тексту поступово виносився в підтекст, в умовчання, а сам текст перетворювався на витончену гру непрямих значень, у павутину натяків на невисловлене. Віхою цього процесу стали п'єси М. Метерлінка й А. Чехова, у яких непряме рішуче домінує над висловленим.

Музичний аналог цьому явищу – прямі та ймовірні розв'язання. Прямі розв'язання – збіг звучання і функціональної зумовленості розв'язання. Імовірне розв'язання – потенціал можливих тяжінь, які не збігаються зі звучанням (найпростіший приклад – перерваний зворот). Воно можливе на всіх рівнях гармонічної логіки:

від безпосереднього зв'язку співзвуч – до їх відношення до центру (тоніки). Між реальним звучанням та ймовірним розв'язанням утворюється конфлікт-напруження. Зазначимо це явище номером 3.

Прямі / ймовірні розв'язання відігравали в музиці роль, умовно аналогічну прямим / непрямым значенням у літературі: прямі помалу перетворювалися на банальність, а непрямі, утворені складними комбінаціями змінних функцій, ускладнювалися, накопичувалися в колективному досвіді, стаючи очевидно ймовірними, та поступово перебирали на себе основний смисловий акцент тексту. Розв'язання функції перетворювалося на співвіднесення з багатющим фондом імовірних варіантів, а сама функція розмивалася, «обогатозначувалася» альтераціями та неакордовими звуками. Зміцнилася особлива роль септ- і нонаккордів як найбільш багатозначних, потенційних, «свіжих» співзвуч.

Саме витончена гра непрямих, імовірних, але не здійснюваних, не озвучених розв'язань і становить золотий фонд музики ХІХ століття, її творчий двигун, який вивів її кінець-кінцем за межі мажоро-мінору. Процес ускладнення гармонічних засобів, який призвів до того, що А. Шенберг назвав «емансипацією дисонансу», полягав у послідовному зростанні складності ймовірних розв'язань.

Оперуючи поняттями «реальне розв'язання» (пряме, озвучене) та «ймовірне розв'язання» (непряме, незвучене), а також поняттями «центр» (тоніка, устій), «функція» (логічна роль співзвуччя щодо центру), «зв'язок співзвуч» (мір логічного споріднення озвучених функцій), можна створити умовну таблицю розвитку гармонічних засобів протягом ХІХ–ХХ ст. Характеристики кожного з п'яти умовних етапів позначають не абсолютне значення (що неможливо), а переважання цього показника. Найбільш умовними є показники романтизму (враховуючи значну його динаміку) (таблиця 1).

Таблиця 1.  
Розвиток гармонічних засобів протягом XIX – XX століть

	0 (класицизм)	1 (романтизм)	2 (К. Дебюссі)	3 (Л. Стравінський)	4 (пізній О. Скрябін)	5. (серіалізм)	6 <...>
<b>Центр</b>	Реальний	Реальний	Реальний	Реальний	Імовірний	<b>Поза текстом</b>	<b>Поза звукорядом</b>
<b>Функція</b>	Реальна	Реальна	Реальна	Імовірна	Імовірна		
<b>Зв'язок співзвуч</b>	Реальна	Реальна	Імовірна	Імовірна	Імовірна		
<b>Розв'язання</b>	Реальне	Імовірне	Імовірне	Імовірне	Імовірне		

Розглянемо кожен з етапів більш детально.

**1. Вихід за межі функціональної зумовленості розв'язання**, підготовлений практикою гармонічних «обманів» у віденських класиків, а також зверненням до народних ладів, реставрацією хроматичної техніки бароко тощо. Здійснили Ф. Шуберт, Г. Берліоз, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст та інші романтики. Стимулював збагачення співзвуч альтераціями й неакордовими звуками, а також тривалі затримки розв'язання. Протягом 1820–1900-х років мав величезну динаміку (приклад 1).

## Ф. Шопен. Баркарола

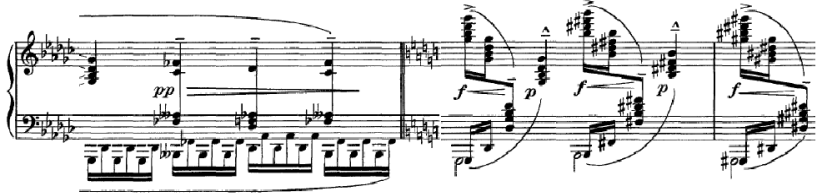
The image shows a musical score for a piece by Frédéric Chopin, titled 'Barcarolle'. It features a piano accompaniment with a complex, chromatic chord structure. The chords are indicated by letters and accidentals: e h, h f, H H, g(G), h D, h G. Below the piano part, there is a vocal line with the lyrics: e h, h f, H H, g(G), h D, h G. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'f'.

Потенціал тяжінь є поліфункціональним і невизначеним точно.

**2. Вихід за межі функціонально зумовленого зв'язку співзвуч (по горизонталі),** підготували Ф. Ліст, Р. Вагнер, М. Мусоргський та ін., і вперше здійснив К. Дебюссі. У такій музиці співзвуччя не перестають бути функціями або комбінаціями елементів функцій, але для їх безпосереднього зв'язку є пріоритетною не функціональна спорідненість, а своєрідні її «евфемізми» – ігри з накопиченим фондом імовірних значень. У цих іграх імовірно, те, що не звучить, переймає на себе роль організатора, співвідносить співзвуччя з центром – актуальною змінною тонікою. Це – логіка нестійкості (наприклад, «вічна домінантність» зрілого періоду у творчості О. Скрябіна); логіка несподіванки – функціональна логіка «навпаки», «від протилежного» (замість імовірних функціональних варіантів – «свіжий», «зухвалий», «пікантний» варіант); логіка звукобарвності (пріоритет обертонів у побудові вертикалі) тощо. Для такої музики типовою є поліладовість (не більше двох ладів одночасно, зі збереженням їх реальних функцій).

Приклад 2.

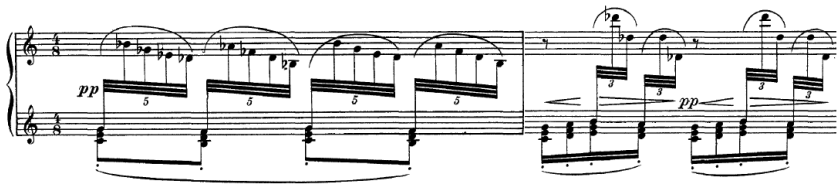
К. Дебюссі. «Вітер на рівнині»



Функціонально зумовлений зв'язок співзвуч замінений «натяками» на віддалену ймовірну спорідненість (переважно – терцієвими зіставленнями).

Приклад 3.

К. Дебюссі, «Тумани»



Поліладовість  $C - es/as^1$ . У комплексі утворюється розширений хроматизований  $C$ ; зв'язок  $C$  і  $es/as$  забезпечується ймовірним зв'язком “ $g$ ” – “ $ges$ ”, “ $e$ ” – “ $es$ ”, “ $c$ ” – “ $b$ ” як альтерацій ступенів  $C$ .

**3. Вихід за межі функціональної зумовленості самого співзвуччя (по вертикалі та по горизонталі), який здійснили С. Прокоф'єв, І. Стравінський, Б. Барток та ін. У такій музиці співзвуччя перестає бути реальною функцією, але означається в співвіднесенні з ймовірною (зокрема як «фальшиве»). Для такої музики типовим є одночасне поєднання кількох ладів.**

<sup>1</sup> Латинськими літерами без лапок позначені тональності, в лапках – звуки.

Приклад 4.

І. Стравінський. «Весна священна».  
Друга картина (початок)

The image shows a musical score for the beginning of the second picture of Stravinsky's 'The Sacred Spring'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line starts with a half note 'd' followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bass line is simpler, with a few notes. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 48 beats. The dynamics are marked 'p' and 'pp'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Центр – *d*. Кожне співзвуччя містить, як мінімум, два півтони, які подвоюють основні ступені, та елементи, як мінімум, двох далеких функцій. При цьому кожен елемент вертикалі має ймовірний функціональний зв'язок із центром.

Приклад 5.

Д. Шостакович. Соната № 1. Перша частина

The image shows a musical score for the first part of the first movement of Shostakovich's Sonata No. 1. It consists of two staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment at the bottom. The vocal line starts with a half note 'd' followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The dynamics are marked 'ff' and 'legato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Below the piano staff, there are labels 'd a a a e g d a' corresponding to the notes in the piano accompaniment.

Центр – *d*. Кожен зі ступенів імовірної функції заміщується прохідним півтоном нижче або вище.



Приклад 6.

С. Прокоф'єв. Соната № 7. Перша частина

"f" как -VII в G + фонический кластер

Модуляція з *Es* (+ IV) в *G* (-VII), що включає в себе *h-H*.

**4. Вихід за межі реальної центричності**, який здійснив А. Скрябін (пізній період творчості), а також А. Шенберг і А. Веберн (у до-додекафонічний період), А. Берг, Ч. Айвз, Б. Барток та ін. У такій музиці співвіднесення співзвуччя з центром зберігається лише на рівні ймовірних тяжінь, а місце тональних функцій займають квазі-функції (наприклад, «прометеївський акорд» і його компоненти – збільшений тризвук і септакорди), збудовані з імовірних значень, закріплених за елементами співзвуччя.

О. Скрябін. «Прометей»

The image shows a musical score for two parts, I and II. Part I is in the upper register, featuring complex chords and rapid sixteenth-note passages. It starts with a forte (*f*) dynamic. Part II is in the lower register, playing a more rhythmic accompaniment with a piano (*pp*) dynamic. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Квазі-функція («прометеївський акорд») побудована з імовірних значень, закріплених за її елементами – збільшеним тризвуком “g” – “b” – “d” і великими мажорними нонакордами “e”-“gis”-“d”-“fis”, “b”-“d”-“as”-“c”, які містять імовірну домінантність. Відношення з імовірним центром організують тяжіння “h» → “b”, “fis” → “f” → “e”; тим самим імовірний центр умовно окреслено «натяками» на домінантність.

А. Шенберг. Klavierstück op. 11 № 1

The image shows a musical score for Schoenberg's Klavierstück op. 11 No. 1. The score is in 3/4 time and features a complex, atonal harmonic language. Annotations in Ukrainian and Russian explain the harmonic structure. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The annotations include: "G + 'ges'", "F", "задержание подразумеваемого уменьшенного 'b', 'des', 'e' + 'a'", "C", and "G + 'gis'". A note in the second measure is circled in red. A line connects the circled note to the text "задержание подразумеваемого уменьшенного...", and another line connects it to "C". A note in the fourth measure is circled in blue, with a line connecting it to "G + 'gis'".

На цьому прикладі наочно видно механізм шенбергського «офальшивлення» співзвуччя, що послабляє тяжіння (відповідно до естетичної установки А. Шенберга на очищення звуковисотної структури від тяжінь, «затертих» кітчем). У кожному з імовірних функцій упроваджений, як мінімум, один «офальшивляючий» тон (вони виділені колами). Особливо характерним є “ges” у першому співзвуччі, що, як здається, демонстративно не вписується ні в які альтерації. У загальному контексті, однак, він виявляється частиною низхідного хроматичного руху “gis” – “g” – “ges” – “f” – “e” – (“es”) – “d”. При цьому відчувається ймовірний центр G.

**5. Вихід за межі будь-якої – реальної та ймовірної – центричності в межах тексту** проголосили А. Шенберг, а також Й. М. Хауер, М. А. Рославець, Ю. Голишев та ін., й реально здійснив А. Веберн.

Наступними двома прикладами наочно ілюструється роль класико-романтичної структури для актуальності ймовірних тяжінь. Якщо у Вальсі А. Шенберга (приклад 9) така структура, що є багата тяжіннями сама по собі, насичує ними серійний матеріал, то в А. Веберна (приклад 10) часткова відмова від цієї структури виносить тональні тяжіння за рамки тексту, залишаючи лише їх позасвідомі та непереборні «осколки».

Приклад 9.

А. Шенбер. Вальс ор. 23

The image shows a musical score for a waltz by Arnold Schoenberg, Op. 23. It is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a waltz-like rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *sf* (sforzando). There are also some performance instructions like accents and slurs. The score is numbered 1 through 6.

## А. Веберн. Варіації для фортепіано ор. 27.



**6. Вихід за межі звукоряду** здійснили П. Шеффер, Е. Варезом, К. Штокгаузен та ін. в рамках різних звуковисотних технік (конкретна музика, сонористика та ін.)

Етапи з першого по четвертий включно слід вважати тональною музикою: співвіднесення з центром наявне тут (прямо чи опосередковано) у тексті опусу. Музика п'ятого етапу співвідноситься з центром на рівні відносин тексту з традицією. Музика шостого етапу являє собою спробу вийти з будь-яких відносин із центром – остільки, оскільки фіксована звуковисотність сама по собі ототожнилася в поза-свідомому сприйнятті з центричністю, стала «чревата» нею.

Таким чином, процес ускладнення гармонічних засобів протягом ХІХ–ХХ ст. можна представити у вигляді послідовного переважання ймовірних показників над реальними, контексту над текстом. У таблиці, наведеній раніше, наочно показано органічність і безперервність цього процесу. Музичний авангард виступає тут природним продовженням і розвитком тенденцій музики ХІХ століття. П'ятий етап потрібно вважати переходом в іншу якість: у зв'язок із центром на рівні співвіднесення тексту з традицією (а не на рівні співвіднесення елементів тексту один з одним).

Отже, тональна система не зводиться до реально озвученого консонансу. Вона неодмінно передбачає тяжіння до консонансу як позасвідоме центруюче орієнтування, що може бути винесене не тільки за межі реально озвученого співзвуччя, а й за межі тексту. Консонанс може залишатися «в уяві», у позасвідомому фонді

традиції. У цьому разі тональна система може нескінченно дисонуватися (у межах звукоряду) без принципової шкоди для своєї логічної структури. Емансипація дисонансу, яку прийнято вважати руйнуванням тональної системи, насправді була її збагаченням, «обогатозначенням». Відзначимо цей пункт номером 4 і згодом повернемося до нього.

Оскільки розвиток музичного авангарду – процес природний та органічний, логічно було б очікувати і настільки ж природного відображення його завоювань у колективному сприйнятті. Лінійний процес послідовного ускладнення / оновлення мови – «прогрес» (у лапках, бо важко всерйоз застосовувати це слово до мистецтва) – у ХІХ столітті задав відносну дистанцію звикання до нового: 10–30 років, в окремих випадках до 50-ти. Ця дистанція зберігалася більш-менш стабільно до того часу, коли була перейдена певна межа балансу ймовірних тяжінь. 1909 рік – рік створення перших атональних опусів А. Шенберга й А. Веберна – можна вважати символічним бар'єром, який зупинив безперервне оновлення колективного сприйняття.

З тієї пори «прогрес» продовжував розвиватися, але колективне сприйняття застигло біля порогу, за яким необоротно порушився баланс тональної системи. Досі для більшості музикантів і любителів сфера улюбленої та виконуваної музики обмежується цим порогом, – але ж пройшло понад 100 років. Неможливо уявити собі, щоб твори Р. Шумана в 1870-і роки або опери Р. Вагнера в 1900-і сприймалися, як «сумбур замість музики»; але досі музикою П. Булеза і Я. Ксенакіса лякають дітей, а любов до А. Шенберга й А. Веберна сприймається, як «дивакуватість», – і це норма, а не виняток, і до того ж норма, яка не залежить від локальних традицій/ідеологій, як може здатися. Навіть С. Прокоф'єву й Д. Шостаковичу, найтрадиційнішим із традиціоналістів ХХ століття, докоряють за звичкою тими ж «дивакуватостями», а С. Рахманінову – тим, що він став після 1918 р. «занадто американським» (сиріч «дивакуватим»).

Ситуація виняткова, щоб не сказати «парадоксальна»: «вбирання» новацій колективним досвідом, безперервне і рівномірне у ХІХ столітті, зупинилося на «порозі 1909». Чому?

На це питання є дві протилежні відповіді. Третю спробуємо позначити у процесі міркувань.

Перша відповідь, найбільш поширена: музичний авангард – це є погана річ, і музика «пішла хибним шляхом», починаючи зі вказаного фатального порогу.

Ця відповідь, прямо зумовлена нашим парадоксом, не заслуговувала б уваги, якби не була настільки показовою, і якби за нею не стояла сила, яка завжди вимагає уваги – більшість (у цьому разі – не «маса», не «піпл», а саме більшість, відносно освічена й професійна). Ця відповідь розвінчується неоціненним духовним досвідом, розкритим «дивакуватій» меншості у «дивакуватій» музиці, як і тим, що в історично зумовлених культурних процесах не буває істинних і помилкових шляхів.

Друга відповідь протилежна першій, є, відповідно, позицією «дивакуватої» меншості: музичний авангард – закономірне продовження безперервної еволюції музичної мови, і ті, хто його не сприймає, є такими ж профанами й консерваторами, як і ті, хто не сприймав, скажімо, Р. Шумана в 1830-і роки або Л. ван Бетховена в 1800-і. Зупинка сприйняття на «порозі 1909» пояснюється тут або консервативністю профанів, яка значно зросла з 1830-х років, або не пояснюється ніяк, а лише виступає предметом викривань.

Якщо перша половина цієї відповіді («авангард – закономірне продовження еволюції мови») заслуговує на увагу, то друга не більше серйозна, ніж протилежна відповідь («авангард – це є погана річ»). Ситуація настільки виняткова, що не терпить ані ігнорування, ані штучного об'єднання з закономірністю, відносно якої вона виняткова, – і вимагає спеціальних пояснень.

Чому тональна система зберегла стабільність і актуальність, підпорядкувавши собі в колективному сприйнятті те, що повинно було безповоротно змінити її?

Очевидно, корінь ситуації лежить у самій природі тональної системи. Повернемося до властивості під номером 1. Центричність тональної системи зумовлено змінні функції; ті, своєю чергою, зробили можливими ймовірні розв'язання. Чим складніша практика альтерацій, що призвела врешті-решт до відходу від реальної функціональності, – тим ширша сфера ймовірних значень, тим багатше їх накопичення в колективному фонді. У контексті музики ХХ століття нам видно те, що не було видно зі століття ХІХ-го: практично кожне співзвуччя має ймовірне співвіднесення з центром. Більше того, таке співвіднесення неминуче.

Звичайно, воно зумовлене багатством накопиченого фонду ймовірних розв'язань, а те, своєю чергою, – природою тональної центричності, яка нетотожна озвученій даності. Умовний антонім співзвуччя, прийнятого за осмислене – «фальш» – сам по собі вже є результатом співвіднесення із центром. Нетотожність тональних зв'язків даності, що звучить, робить можливим і співвіднесення із центром поза текстом. Звукоряд сам по собі стає центроємним: будь-якою комбінацією його тонів по вертикалі та по горизонталі народжуються ймовірні розв'язання, тіні ймовірних розв'язань, тіні тіней ймовірних розв'язань і т. п.

Близькість тексту до традиційних (класико-романтичних) фактурних, ритмічних, формотворчих структур сприяє посиленню ймовірних тяжінь остільки, оскільки вони асоціативно закріплені за цими структурами. Навпаки, віддалення тексту від цих структур сприяє розмиттю ймовірних тяжінь, але ніколи не звільнить від них сприйняття повною мірою. Тому серійність у її шенбертівському, хауеровському та інших традиціоналістських варіантах не стала звільненням від мажоро-мінору: серійна вертикаль і горизонталь співвідносяться з імовірними тяжіннями,

асоціативно розчиненими у використовуваних структурах і в самому звукоряді. Більше того – саме в тонкій грі з цими тяжіннями, грі штучного з живим і криється гармонічна краса додекафонії. Серіалізм А. Веберна, і далі О. Мессіана, П. Булеза та інших композиторів, які відкинули традиційні структури, співвідноситься з імовірним центром на рівні звукоряду і позасвідомого слухового досвіду. Цей досвід завжди має тональний фундамент – остільки, оскільки перші етапи ознайомлення дитини з музикою, коли формується її підсвідомість, завжди є тональними. Навіть використання позазвукорядних технік у звукорядному контексті буде співвідноситися зі звукорядними «опорами».

Отже, тональна система «вміє» «привласнювати» всі інші системи та розчиняти їх у собі. Так сталося з модальними системами – з церковними та народними ладами, з ладами східної музики, з джазом. Так сталося і з авангардними звуковисотними системами.

Тут повернемося до властивості під номером 2. Центричністю тональної системи передбачено її абсолютність для слухача, вкоріненого в ній. Мислення, привчене до центру, переорієнтувати неможливо: воно буде підсвідомо центрувати все і вся. Неможливість децентралізації зовсім не означає недоречність альтернативних звукових систем ХХ століття. Більше того, вони можливі лише завдяки центричності, що дала можливість нескінченного «офальшивлення» музики (тут згадаймо пункт під номером 4), і сформовані в полеміці, у діалозі з нею. Набравшись зухвальства, можна навіть заявити, що всі альтернативні звукові системи ХХ століття, які працюють у межах звукоряду – частина тональної системи. Це твердження буде правильним на рівні самої можливості їх дії і неправильним на рівні їх індивідуальних логічних механізмів (так, серіалізм неможливий поза тональністю, але тональністю як такою ніяк не пояснюється принцип серійної організації). Суб'єкт



авангардної звукової техніки заперечує тональність як середовище застарілих мовних форм, які не викликають у нього творчої зацікавленості, але не може заперечувати її як базове середовище свого мислення.

Отже, тональна система, утвердившись і розвинувшись, так глибоко пустила своє коріння в мислення, що будь-яка розмова про термін її придатності буде спекуляцією – на кшталт розмов про черговий кінець світу. Але чим тоді пояснити «поріг 1909»? Чому «присвоєні» системи не увійшли до колективного сприйняття так само, як до нього увійшли гармонійні новації Ф. Ліста й Р. Вагнера, і звуковий фон не перейшов загалом у новий статус, розширений до безкінечності (у межах звукоряду)?

Щоб зрозуміти це, треба повернутися до явища, позначеного номером 3. Як вже було визначено, система ймовірних тяжінь може скільки завгодно ускладнюватися. При цьому її утримує від незворотного розпаду саме тяжіння як першоелемент ладу. Центричністю утримується базова система тяжінь – лад – як підсвідомі центри-орієнтири. Тим самим будь-яке ймовірне розв'язання тяжіє до того, щоб стати реальним.

Ця спрямована потентність імовірних розв'язань, яка зумовлена самою природою ладового тяжіння, виступає стабілізуючою силою, протилежною емансипації дисонансу. Тим самим зберігається стабільність тональної системи, яку можна представити у вигляді балансу двох протилежних векторів: ускладнення ймовірних розв'язань («обогатозначнення» мови, протидія банальності) та їх спрямованої потентності (прагнення втілитися із ймовірного в реальне). Фактором балансу тут виступає центричність, яка прив'язала систему тяжінь до раз і назавжди заданого центру центрів – мажоро-мінору – та протидіє виникненню нових центрів через емансипацію дисонансу.

Коллективне сприйняття йшло за академічними новаціями до тих пір, поки ті не перейшли межу умовного балансу системи, і перший вектор в озвученому музичному тексті не став безумовно домінувати над другим. Тоді система регенерувалася і відновила умовну рівновагу двох векторів, явлену у звуковому фоні.

Ідеться не про окремі прояви всередині окремих творів, традицій і стилів, а про сукупний показник системи як метатрадиції (європейської тональної музики). Цей показник визначається відношенням таких крайніх полюсів, як полюс академічних новацій та полюс колективної інерції, які завжди взаємодіють, навіть якщо їх взаємодія не виражена в конкретних жанрових формах. Регенерація здійснюється на тому ж рівні, на якому відбувається накопичення фонду традиції і природний відбір «вершків» мистецтва в кітч.

Отже, й ускладнення ймовірних розв'язань, яке спричинило розвиток альтернативних звукових систем, і протилежна йому спрямована потентність розв'язань – атрибути тональної системи. Її розвиток протягом ХІХ – ХХ ст. привів до освоєння меж її можливостей, а потім – до відновлення балансу на рівні умовної рівноваги двох протилежних векторів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кравцов Т. Ещё раз о гармонии Рахманинова / Т. Кравцов // Сергей Рахманинов: история и современность : сб. ст. [ред. : А. Цукер, Н. Бекетова]. – Ростов-на-Дону, 2005. – С. 366–378.
2. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 552 с.
3. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов ; послесл. Т. Чередниченко. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.
4. Тюлин Ю. Учение о гармонии. – Изд. 3-е испр. и доп. / Ю. Тюлин ; предисл. Н. Г. Привано]. – М. : Музыка, 1966. – 223 с.
5. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – 544 с.

**Артем Ляхович. Регенераційні властивості тональної системи.** Проаналізовано властивості тональної системи, які дають їй змогу зберігати актуальність «всупереч» емансипації дисонансу, «привласнюючи» собі інші гармонічні системи. На основі теорії змінних функцій Ю. Тюліна вибудовано схему еволюції гармонії впродовж XIX – XX ст. за принципом послідовного переважання непрямих тяжінь над реальними.

**Ключові слова:** гармонія, тональність, функція, мажор, мінор, тяжіння, авангард.

**Артем Ляхович. Регенерационные свойства тональной системы.** Проанализированы свойства тональной системы, позволяющие ей сохранять актуальность «вопреки» эмансипации диссонанса, «присваивая» себе другие гармонические системы. На основе теории переменных функций Ю. Тюлина выстроена схема эволюции гармонии на протяжении XIX – XX вв. по принципу последовательного преобладания подразумеваемых тяготений над реальными.

**Ключевые слова:** гармония, тональность, функция, мажор, минор, тяготение, авангард.

**Artem Lyakhovich. Regenerative properties of the tonal System.** This article is about a properties of the tonal system that allows it to be relevant “in spite of” emancipation of dissonance and “appropriating” other harmonic systems. Based on the theory of variable functions by Y. Tulin the author builds the scheme of the evolution of harmony throughout 19–20 centuries by principle of consistent dominance of implied gravities on real gravities.

**Key words:** harmony, tonality, function, Major, Minor, gravity, avant-garde.