

*Беліченко Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, доцент і докторант кафедри теорії музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
natalie.belichenko@gmail.com*

ЛОГІКА ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ У ПЕРСПЕКТИВІ МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ

Мета роботи. Здійснити огляд основних напрямів дослідження загальномузичної логіки, виявлено специфіку і дослідницькі перспективи вивчення логіки поліфонічного мислення. **Методологія** роботи поєднує компаративний, структурно-аналітичний, індуктивний і системний підходи, що дозволило охопити широке коло різномірних явищ і одночасно висвітлити специфіку обраного предмету. **Наукова новизна** полягає у виокремленні логіки поліфонічного мислення як актуальної й перспективної наразі проблеми, зокрема в контексті старовинної і сучасної музики. **Висновки.** На відміну від загальномузичної, логіка поліфонічного мислення дотепер не привертала спеціальної уваги науковців, тому до перших необхідних кроків на цьому шляху слід віднести завдання зі створення відповідної практичної науково-аналітичної бази, а також подальшої поглибленої розробки теоретичних підвалин дослідження.

Ключові слова: музична логіка, поліфонічне мислення, синтаксична логіка, допонятійні логічні фігури.

Беліченко Наталія Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент и докторант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

Логика полифонического мышления в перспективе музыковедческих студий

Цель работы. Осуществлен обзор основных направлений исследования общемузыкальной логики, выявлена специфика и исследовательские перспективы изучения логики полифонического мышления. **Методология работы** сочетает компаративный, структурно-аналитический, индуктивный и системный подходы, что позволило охватить широкий круг разнородных явлений и одновременно высветить специфику избранного предмета. **Научная новизна** заключается в выделении логики полифонического мышления как актуальной и перспективной в настоящее время проблемы, в частности в контексте старинной и современной музыки. **Выводы.** В отличие от общемузыкальной, логика полифонического мышления до сих пор не привлекала специального внимания ученых, поэтому к первоначальным необходимым шагам на этом пути следует отнести задачи по созданию соответствующей практической научно-аналитической базы, а также дальнейшей углубленной разработки теоретических основ исследования.

Ключевые слова: музыкальная логика, полифоническое мышление, синтаксическая логика, допонятийного логические фигуры.

Belichenko Nataliya, PhD in Arts, associate professor, associate professor and Doctoral-student of the Department of Music Theory, Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

The logic of polyphonic thinking in the perspective of music studies

Purpose of Research. The review of the main directions of research of general music logic was carried out, the specificity and prospects of researching the logic of polyphonic thinking were revealed. **Methodology.** The methodology of work combines comparative, structural-analytical, inductive and systemic approaches, which allow to cover a wide range of heterogeneous phenomena and simultaneously highlight the specificity of the subject. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in the fact that the author defines the logic of polyphonic thinking as an actual problem in the context of ancient and modern music. **Conclusions.** Comparing the general music logic with the logic of polyphonic thinking, we can say that the latter has not attracted great attention of scientists. So the initial necessary steps along this path include the following tasks: to create the appropriate practical scientific and analytical basis, as well as the further development of the theoretical fundamentals of the research.

Key words: musical logic, polyphonic thinking, syntactic logic, pre-conceptual logical figures.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на те, що проблема логіки музичного мислення, зокрема, поліфонічного, постійно привертає увагу науковців, більшість виникаючих на цьому шляху питань досі залишаються суперечливими, дискусійними й нерозв'язаними остаточно. Показово, що майже півстоліття тому І. А. Котляревський щодо науки про логіку музичного мислення із жалем констатував таке: «Ще й нині проблеми цієї галузі теоретичного музикознавства часто вирішуються на основі окремих фактів і узагальнень, які стосуються стилів окремих композиторів, шкіл, напрямів. Ця практика настільки

вкоренилася, що спроби створення універсальної теорії сприймаються дещо іронічно, як заздалегідь приречені на невдачу. Насправді ж, *доки не буде створено загальну теорію музичної логіки з властивою їй системою категорій і розробленою системою їх взаємозв'язку, багато теоретичних ідей лишатимуться в стані моделі "перпетуум мобіле"*» [курсив наш – Н. Б.] [7, 158]. Утім, незважаючи на чималу часову дистанцію, музикознавцям дотепер бракує не тільки єдиної загальноприйнятої теорії музичної логіки, але навіть певної спільності в розгляді окремих питань, наприклад, стосовно форм існування в художній музичній мові специфічних «понять» та «предметів» на кшталт мови художньо-вербальної, а також механізму їхнього означування. Тож важко погодитися із думкою М. Ковалінаса про те, що «проблема логічного в музиці є, мабуть, найбільш суттєво й детально розробленою серед усієї теоретичної музичної проблематики» [6, 15], звісно, якщо не обмежуватися суто «граматичним» рівнем музичної мови, який дійсно є добре опанованим сучасним музикознавством.

Аналіз досліджень і публікацій. Надзвичайна складність – багатогранність та багаторівневність предмета і його принципова неоднозначність (що пояснюється спробою сполучити несумісні на перший погляд явища – формальну, у тому числі вербальну або математичну, логіку й невлесний художній процес музичної творчості) зумовлює відповідне різноманіття співіснуючих підходів до розгляду музичної логіки. Серед них у найзагальнішому плані слід назвати такі: *загальнофілософський*, зокрема, *феноменологічний* (О. Лосєв [9]), *онтологічний* (Ю. Холопов [21]), *історично-еволюційний* (О. Оголевець [15], І. Котляревський [7], І. Пясковський [17]), *композиційний* (Б. Асаф'єв [2], Є. Назайкінський [14]), *історично-синтаксичний* (А. Іваницький [5]), *синтаксично-семіотичний* (К. Дальхауз [16], М. Арановський [12]), *семантичний*, насамперед *риторичний* (І. Хусайнов [22]), *науково-художній – формалізований, математичний* (Ч. Сігер [24], Я. Ксенакіс [8], Л. Олександрова [1]), *ймовірностно-статистичний, фреймовий* (І. Пясковський [17, 18]) тощо. Зазначимо, що всі перелічені підходи опрацьовані в різній мірі й жоден із них не претендує на всеосяжність, різнобічно висвітлюючи один і той самий феномен, – логіку музичного мислення.

Утім, узагальнюючих праць, присвячених логіці власне поліфонічного мислення, на відміну від музичної логіки в цілому, в музикології немає. Отже, серед розмаїття наявних підходів необхідно виявити такі, що уможливають чітку ідентифікацію й диференціацію «логічних» якостей музичної фактури, зокрема, поліфонічного складу.

Мета статті – розглянути основні існуючі на сьогодні вектори вивчення загальної музичної логіки і виявити, шляхом виокремлення в них актуальних аспектів, а також тих наукових праць, котрі порушують проблему логіки поліфонічного мислення, специфіку і дослідницькі перспективи останньої.

Виклад основного матеріалу. Першу спробу постановки і розв'язання проблеми музичної логіки в руслі своєї функціональної теорії здійснив Гуго Ріман в своїй дисертації (на матеріалі музики Л. ван Бетховена). Пояснюючи необхідність обрання у якості двох визначальних складових музичного мислення *гармонії і метру* у їхній невід'ємності, а також «у часовій послідовності, без яких немислимий музичний твір» [23, 100], дослідник, рішуче відкидаючи контрапункт як чинник, не спроможний розкрити логіку музичного твору, дещо полемічно заявляє: «Той факт, що у мене часто трапляються помилки сприйняття під час прослуховування музичного твору, коли гармонія і контрапункт не в змозі нічого продемонструвати, став поштовхом для наступних досліджень, як намагання обробляти поле, що до цих пір лежало майже повністю під парою» [23, 100]. Утім, окремо розкриваючи специфіку гармонічної і метричної логіки, Г. Ріман доходить висновку про надзвичайну важливість для гармонії і метру мелодичного і ритмічного чинників, а також про складність взаємних стосунків, які можуть утворюватися між ними. Г. Ріман навіть вводить в цьому контексті поняття «поліритму», як відповідного кореляту до поняття поліфонія: «У гармонії ми говоримо багато про поліфонію; щодо метру ми говоримо про синкопи та метричні зміщення, які, мабуть, можна охопити терміном "поліритм". Головним носієм ритму є мелодія, а метру – гармонія, однак можливий взаємний або навіть зворотний зв'язок» [23, 113].

У вітчизняній науці дослідження музики в аспекті формальної логіки вперше здійснив О. Лосєв (1927 р.), причому воно мало загальноестетичний характер. Учений рішуче відкидає будь-які спроби узалежнювання пояснень музичного буття фізичними, фізіологічними або психологічними передумовами (можливо, певною мірою протиставляючи свій підхід розумінню Г. Рімана). Далі, порівнюючи музичне сприйняття із підвалинами абстрактно-логічного пізнання, дослідник доходить висновку про наявність суттєвих розбіжностей між ними: «В музиці й музичному досвіді немає закону підстави, оскільки тут немає ані роздільності A і B , ані їхнього зовнішнього взаємозв'язку, ані самих A і B . Є якесь $(A+B)$, котре абсолютно незіставне ані з A , ані з B , ані з їхньою механічною сумою. Тут не закон підстави, а закон народження» [9, 442]. Користуючись феноменологічним методом аналізу, О. Лосєв виявляє в будь-якому музичному творі або музичній формі чотири

основних смислових шарів: 1) зовнішній, якісно-речовий (тембр, загальний характер звучання); 2) більш внутрішній, який є становленням цілісного смислу (темп, висотна, тональна і звукова структура); 3) власне цей цілісний смисл, що є фігурним числом (мелодична, гармонічна, тонова структура); 4) власне ця фігурність, узятя до свого матеріально-смислового наповнення (ритмічна, метрична, симетрична, тактова структура) [9, 567]. Закономірності будови останнього логіко-смислового шару О. Лосев розкриває на прикладі двох основних, на думку вченого, законів музичної форми – так званого золотого перетину й теорії метротектонізму Г. Конюса [9, 571–583].

Зазначена О. Лосевим безпонятійна специфіка музичного предмету не пройшла повз уваги наступної генерації науковців: Б. Асаф'єва, А. Сохора, М. Арановського, І. Котляревського, Є. Назайкінського, М. Бонфельда та багатьох інших. Наприклад, «фігурами музичної логіки» називає А. Сохор «найбільш логічні звукові супряження <...> такі послідовності, котрі багаторазово сприймалися нашим слухом і запам'яталися нам як найбільш ймовірні і, відтак, закономірні» [20, 72]. Є. Назайкінський, всебічно досліджуючи композиційну логіку інструментальних жанрів музики класично-романтичного періоду (і детально зупиняючись на специфіці діалогічного та ігрового її різновидів), зокрема зазначає, що музична логіка має передумовою «встановлення, опис, аналіз музично-логічних фігур, «систематизованих звукоспіввідношень», чинників і принципів, які отримали історичну фіксацію не тільки у власне творах, а разом із тим у музично-специфічних уявленнях і поняттях. <...> Музична практика найчастіше описується за допомогою сукупності принципів» [14, 94–95].

Спільну думку висловлював також й І. Котляревський. Розглядаючи явища діатоніки і хроматики як узагальнені категорії музичного мислення, дослідник зауважував, що суттєві характеристики останнього «полягають у *категоріальному* синтезі матеріально-практичного й духовного досвіду, що фіксується всією системою мовних засобів, залучених до процесу музичної творчості» [7, 34]. Цікаво, що надзвичайно близькі за тематикою питання 30-ма роками раніше активно порушував в своїх працях О. С. Оголевець (його науковий доробок – як «космополіта» і «вождя формалізму» – був начисто вилучений з бібліотечних фондів СРСР у період компанії 1947-48 рр.). Проголошуючи першоелементом музичного мислення цілий тон, О. Оголевець репрезентує його як складний акустичний комплекс, що потенціоє дію відмінних за своїми властивостями двох діатонічних і двох хроматичних півтонів, будуючи на цьому фундаменті оригінальну теорію логіки сучасного музичного мислення [15]. Розмитим, на його думку, поняттям тяжіння, енергетизму тощо (Г. Ріман, Е. Курт та інші) О. Оголевець протиставляє конкретні поняття наближення і віддалення, що узалежнюються додаванням або відніманням дидимової коми, яка, знаходячись посередині між двома діатонічними півтонами, по суті, виступає своєрідним «енергетичним ядром» цілого тону, зумовлюючи своїм положенням напрямок тяжіння хроматичного інтервалу [15, 37].

Повертаючись до позапонятійності феномену музичної логіки, наведемо цікаві спостереження М. Арановського, які відкривають несподівано новий ракурс бачення цієї проблеми. У своїх пізніх розвідках учений доходить висновку про те, що «...музичне мислення – не фігура вираження, не метафора, не музикантська міфологія. Це – практика музичної творчості, котра складається з *прийняття рішень*, що стосуються утворення музичного тексту [курсив наш – Н. Б.]» [12, 43]. Таке визначення має дещо спільне із розумінням музичного мислення, запропонованим І. Б. Пясковським у зв'язку із дослідженням штучного інтелекту та комп'ютерної музичної творчості. Створення нового музичного тексту на основі аналітичного засвоєння наявних творів і подальшого складання композиційного алгоритму фактично виступає тут однією «із багатьох можливих варіантів реалізації заданого алгоритму» [19, 24]. Зазначимо, що близький за своєю спрямованістю підхід демонструє також американський науковець Ч. Сігер, пропонуючи розуміння музичної логіки шляхом формалізації композиційного процесу за такими його базовими параметрами, як висота, гучність, тембр з боку характеристик звуку; темп, тривалість і акцент – із боку ритму [24, 230]. Ці основні набори ідіом для виведення певних композиційних алгоритмів, на думку автора, мають працювати як у різних за своїм об'ємом конструкціях (фраза, розділ, частина, група частин, індивідуальний або регіональний композиторський стиль), так і в усіх основних різновидах композиторської техніки, як от: 1) окрема мелодія; 2) послідовні комбінації мелодій; 3) одночасові комбінації мелодій; 4) послідовні комбінації одночасових комбінацій мелодій [24, 230].

Реконструюючи логіко-конструктивні принципи історико-стильової еволюції музичного мислення на прикладі аналізу ранньопрофесійної вірменської монодії, а також результатів проведених у Київській консерваторії експериментів із записом процесу композиторської творчості, І. Пясковський зазначає «типовість процесу розгорнення із паралельною дією стиснення і проростання [тобто подальшого розвитку – Н. Б.]» [13, 143]. Цікаво, що цей висновок вченого певною мірою збігається із поняттям «розвиваючої варіації» К. Дальгауза (термін А. Шенберга) як таким моментом музичної логіки, що фіксує «перетворення

музичної думки, завдяки чому виникає нове, але не пропадає зв'язок із попереднім. <...> Рішучий момент... – не залежність варіанта від вихідної моделі, а саме послідовність, спрямованість руху музики, передумови котрої можна описати [курсив наш – Н. Б.]» [16, 246]. Виведена І. Пясковським процесуальна логічна тріада «розгорнення – стиснення – проростання», так само як ідея «розвиваючої варіації» К. Дальгауза, на нашу думку, є вельми результативними в аналізі щонайперше неklasичних музичних форм, зокрема неімітаційної поліфонії.

На значення принципу варіювання як засадничу основу логіки неklasичної – *формалізованої* – музичної композиції вказує також Я. Ксенакіс: «Слід щонайперше уявити існування деякого явища, а потім вносити в нього ті або інші зміни. Навряд чи необхідно говорити про те, що уявлене явище або його модифікація означають у нашому випадку музичну композицію, а ті засоби спостереження, які дані людині, – можливість сприйняти ці дві форми та порівняти їх» [8, 71]. Необхідність переходу до нового («формалізованого») типу музичного мистецтва як «алгебри в часі» [8, 106] і, відповідно, до нових формальних принципів музичної композиції, умотивовується Я. Ксенакісом кризою сучасною йому перевантаженою «лінійною» поліфонією, яка, на його думку, руйнує сама себе своєю надскладністю: «Те, що ми чуємо в дійсності, є лише грудьми нот у різних регістрах... Існує, таким чином, протиріччя між лінійно-поліфонічною системою та чутним результатом, що уявляє собою поверхню, масу. Ця суперечність, спричинена поліфонією, зникне, коли незалежність звуків стане всеосяжною. Дійсно, оскільки лінійні поєднання та їхні накладення одне на одного більше не діють, показником, що береться до уваги, буде середнє статистичне окремих станів і трансформацій складників у цей момент [курсив наш – Н. Б.]» [8, 17]. Коротко підсумовуючи основні принципи музичної логіки як «цариці мислення, узяті в полон математикою» [8, 102] композитор зазначає: «У підсумку можна стверджувати, що весь аналіз музики і вся музична композиція ґрунтуються: а) на дослідженні деякого явища (звукової події), що групується зрештою в три аспекти (висота, гучність, тривалість) та утворює *позачасову структуру*; в) на дослідженні іншого, простішого явища – часу, що утворює *часову структуру*; с) на відповідності між позачасовою й часовою структурами, що утворюють *структуру в часі*» [8, 106].

Особливий внесок у розвиток вчення про музичну логіку – у вигляді двох ґрунтовних монографій, на яких варто зупинитися окремо, – належить українському музикознавству. Хронологічно більш ранню «Логіку музичного мислення» І. Пясковського було створено за матеріалами докторської дисертації (книга вийшла друком наприкінці 80-х років минулого століття). Аналізуючи різні аспекти логічного в музичних явищах, науковець доходить висновку про певну несумісність логічної форми й сутності художнього вираження, адже «єдність логічної форми й конкретного змісту здобувається у випадку математичних аксіом, форм логічних доказів, висновків на основі передумов» [17, 41]. Запорукою тому, на його думку, слугує певна незалежність логічної форми від змісту, оскільки «логічна форма може бути *ізоморфною* відносно багатьох різноякісно віддзеркалюваних об'єктів [курсив наш – Н. Б.]» [17, 41]. Тож, на зразок сосюровської дихотомії «мови» й «мовлення», І. Пясковський пропонує в музичному творі розгляд *співвідношення конструктивної й образно-сислової логіки*, встановлюючи такі три основні типи їхнього взаємозв'язку: 1) найпростіший, у якому «ідея не виходить за межі самої конструкції»; 2) більш ускладнений, так званий «фабульний» тип, зумовлений «свідомим їхнім використанням для розкриття задуму твору»; 3) найвищий рівень «асоційованості художніх ідей із конструктивними елементами твору». Виникає, на погляд автора, у разі «найбільш глибокої єдності змісту і форми» [18, 12]. Цінність наведених спостережень І. Пясковського в аспекті логіки поліфонічного мислення полягає в тому, що зокрема неімітаційні принципи поліфонії найбільшою мірою проявляють себе саме через тектонічні форми.

Попутно відмітимо деякі певні точки перетину з ідеями інших вчених. Так, зазначений висновок І. Пясковського виявляється співзвучним думці Ю. М. Холопова щодо наявності в музикознавчому дослідженні (або музичному творі) двох співіснуючих нетотожних логічних систем: художньої логіки, що відбиває становлення музичного образу, і логіки узвичаєної, у загальноприйнятому розумінні цього слова. Утім, Ю. Холопов зазначає, що музична логіка має також дві суттєві сторони (або рівня) – формальну і змістовну: «Першу можна було б порівняти із запрограмованим комплексом можливостей, другу – із реальним набуттям плоти живого організму» [21, 225].

Про внутрішню багатшаровість музичної логіки згадує М. Арановський, зараховуючи до її прошарків базовий («логіку комбінацій»), мовний, текстовий і, нарешті, власне *художню логіку як логіку вищого порядку* [12, 198–199]. Стосовно базового шару науковець вказує на його аксіоматичний характер, заданість ззовні, оскільки всі відносини між елементами вичерпуються трьома можливими комбінаціями:

- aa (повтор елемента, що утворює відносини тотожності);
- aa₁ (змінюваний повтор, що зумовлює відносини еквівалентності);
- ab (послідовність різних елементів організує відносини «альтерантності», контрастування).

На думку М. Арановського, орієнтуватися в сприйнятті цього складного процесу нам допомагає *архітектонічний слух* (поняття, уперше введене М. А. Римським-Корсаковим) [12, 200].

Цікаво, що І. Пясковський, окремо висвітлюючи основні логіко-конструктивні принципи звукової організації та тематичних прийомів в аспекті співвідношення в них таких моментів, як частин і цілого, елементів та їхніх зв'язків, функцій і структури, також згадує про відносини тотожності й контрасту серед таких інших, як дискретність та недискретність (континуальність), архітектонічність і процесуальність, диференційованість та інтегрованість [17, 81]. Додамо, що ці висновки вченого отримують додаткове підґрунтя в співставленні із думкою В. В. Медушевського про існування двох типів відносин між елементами: позачасових (парадигматичних), побудованих на таких змістовно-сміслових універсаліях, як тотожність – схожість – відмінність, частина – ціле, рід – вид, та часових (синтагматичних), що відбивають відносини компонентів цілого за горизонталлю (різночасовість), вертикаллю (одночасовість) та діагоналлю (сполучання обох координат) [10, 158].

Оригінальний і zarazом дещо схожий підхід до розуміння музичної логіки як пізнання генезису музичної форми через вивчення історичного синтаксису музичного фольклору містить монографія А. І. Іваницького «*Основи логіки музичної форми*» (2003). Звертаючись до проблеми музично-пісенної сегментації та її генезису, дослідник визначає синкретичний характер первісного музичного мислення терміном «співомовлення», наполягаючи на тому, що, на відзнаку від кратно-симетричної будови академічної європейської музики, проблема сегментації у фольклорній творчості – «це не завдання симетрології, а *проблема саме логіки* [курсив наш – Н. Б.]» [5, 18]. Оригінальність і новизна підходу А. Іваницького містяться в тому, що об'єктом свого дослідження він обирає допонятійні логічні фігури, які «*”підстеляють”* власне мислення та забезпечують інструментарієм вищій ступінь», тобто понятійне мислення [5, 52]. Отже, до основних логічних фігур музичної форми, так само як і мовленнєвого синтаксису, автор зараховує: *бінарні структури, серіацію та класифікацію* (включно з *дихотомією, групуванням та симетрією як різновидом групування*) [5, 52]. Тож, доходить висновку А. Іваницький, від початку й дотепер домінуючою в пісенній строфіці фольклору залишається синтаксична логіка [5, 32]. Безумовно, ці й інші ідеї вченого виявляються вельми перспективними при вивченні не тільки фольклору, але й ранніх багатоголосних форм музики професійної традиції, тобто так званої ранньої поліфонії.

Загалом науковець визначає три засадничі логіко-опорні конструкції, що становлять основу первісного формотворення: періодичність (тобто точна повторність, *тотожність*), паратак西斯 (сурядність) та гіпотаксис (підрядність), тобто *варійована повторність*, між якими розташовується безліч варіантів – від точного повтору до класичного гомофонного періоду із типовою питально-відповідною будовою. Надзвичайно плідним у зв'язку з цим, на нашу думку, може стати при застосуванні у поліфонічному аналізі, зокрема зразків народнопісенного багатоголосся, уподібнення *респонсорного принципу* і, ширше, питально-відповідної структури такому типові умовиводів як *силогізм* [5, 78].

Переходячи до висвітлення в науковій літературі питань, безпосередньо пов'язаних із логікою поліфонічного мислення, насамперед необхідно згадати про два підходи, запропоновані у нещодавніх монографічних виданнях сучасними представницями одеської поліфонічної школи Г. Завгородньою і С. Мірошніченко [4, 11]. Досліджуючи поліфонічні засади сучасного композиторського мислення, Г. Завгородня надзвичайно широко трактує феномен поліфонічного мислення, як «особливу форму проявлення творчої свідомості митця, котре спрямоване на сполучання самостійних одиниць цілого: елементів мови, структурних етапів композиції, шарів фактури тощо, кожен з яких відзначається своєю внутрішньою самостійною характеристикою, незалежною від іншої» [4, 16], уводячи для цього спеціальне поняття «мисленнєвої поліфонії» [4, 13]. Утім, на нашу думку, такий розширений погляд здатен призвести до термінологічної розмитості й урешті-решт – утрати специфіки досліджуваного предмету, тобто поліфонічного мислення як такого. У площині українського національного менталітету розглядає феномен поліфонічного мислення С. Мірошніченко, виокремлюючи стиль і жанр як засадничі фактори «системної ієрархічності музичних менталітетів» [11, 88] і концентруючи увагу переважно на проблемі поліфонічних стилів.

На окрему пильну увагу, щодо специфіки поліфонічного, зокрема імітаційного, мислення, заслуговує дисертаційне дослідження І. Хусаїнова «*Фуга й логіка*» (1997), яке ґрунтується на чіткому розмежуванні синтактики й семантики у сфері музичної логіки в жанрі барокової (в основному, бахівської) фуґи. Хоча, як відомо, риторичний аспект барокової фуґи (започаткований у вітчизняному музикознавстві Б. Асаф'євим) в цілому є добре розробленим у теорії поліфонії, але логічні форми музичної семантики, обрані автором у якості предмета наукового дослідження, у вітчизняній науці раніше спеціально не вивчалися. У результаті уможливується розгляд, по-перше, фуґ Й. С. Баха в аспекті традиційної

формальної логіки, по-друге, – *логічної виразності як фуґи, так і інших поліфонічних форм* [22, 5]. Наприклад, триголосна експозиція фуґи з іншотональною відповіддю й утриманим протискладенням, на думку дослідника, відповідає класичним уявленням про діалектику й уведена в обіг Сократом логічну форму «для діалектичної постановки проблеми на початку міркування» [22, 20]. Як зауважує І. Хусаїнов (те ж саме стверджували раніше багато вчених), «барокова фуґа є цілісним еквівалентом професійно виконаної ораторської промови (можливо, здебільшого в жанрі проповіді) і як така включає у себе весь арсенал ораторських прийомів – зокрема прийоми аргументації, що ґрунтуються на традиційній формальній логіці» [22, 5]. Варто відразу відмітити, що висновки науковця відносно логіко-семантичного навантаження експозиції фуґи, а також її будови в цілому, у більшості випадків можуть бути успішно використані в аналізі імітаційної поліфонії взагалі, принаймні, автор слушно зазначає, що власне «прийом імітації... персоніфікує учасників полілогу (у клавірній фузі – мнимого, оскільки висловлення йде від першої особи)» [22, 5]. Аналогічним чином учений встановлює в роботі певну формально-логічну відповідність також і усім видам (прийомам) контрапунктичної техніки [22, 6].

Вельми цікавими є також результати суворого логічного обґрунтування всіх можливих перетворень одноголосних побудов: приміром, переміщення у фузі теми по голосах (її транспонування) уподібнюється до ораторського прийому викладення музичного міркування у формі мнимого діалогу, вертикальний контрапункт октави – «до перестановки слів у повторюваному словосполученні – з метою запобігати монотонності мовлення» [22, 17] тощо.

Аналізуючи такі логічні форми, що виникають при одночасному сполученні одноголосних побудов, І. Хусаїнов трактує їх аналогічно складному поняттю, що виражене словосполученням, а логічно перетворену (наприклад, транспоновану) неодноголосну побудову він уподібнює знов-таки до складного атрибутивного судження [22, 18].

Висновки. Логіка поліфонічного мислення, на відміну від загальномузичної логіки, донині не поставала об'єктом спеціальної уваги науковців. Недостатня розробленість питань логіки поліфонічного мислення відкривають велике проблемне поле для майбутніх досліджень, до якого щонайперше слід віднести нагальні завдання зі створення відповідної практичної науково-аналітичної бази, а також подальшої поглибленої розробки теоретичних підвалин цієї проблеми, причому із неодмінним урахуванням як актуальних для неї вже існуючих, тобто отриманих раніше, дослідницьких результатів, так і її власної специфіки.

Література

1. Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект: автореферат дис. ... доктора искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. В. Александрова. - Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 1995. - 31 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов) ; ред. Е. М. Орловой. - Л. : Музыка. 1971. - 376 с.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь : опыт системного исследования музыкального искусства : монография / М. Ш. Бонфельд. - СПб. : Композитор, 2006. - 646 с.
4. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества : Аналитические очерки / Г. Ф. Завгородняя. - О. : Астропринт, 2012. - 304 с.
5. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навчальний посібник / А. І. Іваницький. - К. : «Альтерпрес», 2003. - 180 с.
6. Ковалинас Н. А. Логика как предмет музыки / Н. А. Ковалинас // Київ. музикознавство. - К., 2004. - Вип. 16. - С. 15-27.
7. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення / І. А. Котляревський. - К. : Музична Україна, 1971. - 160 с.
8. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции; пер. с фр. М. Заливадный / Я. Ксенакис. - СПб. : СПГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008. - 123 с.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики: Форма. Стиль. Выражение; сост. А. А. Тахо-Годи; ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова / А. Ф. Лосев. - М.: Мысль, 1995. - С. 405-602.
10. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. - М. : Музыка, 1976. - 255 с.
11. Мірошніченко С. В. Поліфоновологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики / С. В. Мірошніченко. - О. : Астропринт, 2012. - 296 с.
12. Музыка как форма интеллектуальной деятельности; ред.-сост. М. Г. Арановский. -М. : ЛИБРОКОМ, 2009. - 233 с.
13. Музыкальное мышление : Сущность. Категории. Аспекты исследования; сост. Л. Дыс. - К. : Музична Україна, 1989. - 181 с.
14. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. - М. : Музыка, 1982. - 319 с.

15. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление / А. С. Оголевец. – М. ; Ленинград : изд-во и типолитограф. Музгиза, 1946. – 471 с.
16. Пылаев М. Е. Вопросы музыкальной логики в работах Карла Дальхауза / М. Е. Пылаев // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова, 2014. – № 3. – С. 244–247.
17. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления / И. Б. Пясковский. – К. : Музична Україна, 1987. – 184 с.
18. Пясковский И. Б. Логико-конструктивные принципы музыкального мышления : автореферат дис. ... доктора искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. Б. Пясковский. – К. : Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. – 35 с.
19. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мистецтві / І. Б. Пясковський // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – № 1 (2). – С. 21–25.
20. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1970. – 192 с.
21. Холопов Ю. Н. К проблеме логики музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке; ред.-сост. Т. С. Кюрегян. – М. : Музиздат, 2008. – С. 220–227.
22. Хусаинов И. С. Фуга и логика : О выражении логической аргументации в фугах И. С. Баха : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. С. Хусаинов. – М. : Петрозаводская консерватория, 1997. – 24 с.
23. Ries, H. Musical Logic. A Contribution to the Theory of Music [transl. by Kevin Mooney] / H. Ries (Hugo Riemann) // Journal of Music Theory. – Vol. 44, No. 1. – 2000. – pp. 100-126.
24. Seeger, Ch. On the Moods of a Music-Logic / Ch. Seeger // Journal of the American Musicological Society, 1960. – Vol. 13. – № 1 / 3. – P. 224– 261.

References

1. Aleksandrova, L. V. (1995). Order and Symmetry in Musical Art: the Logical-Historical Aspect. Extended abstract of Doctor's thesis. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka [in Russian].
2. Asaf'ev, B. V. (1971). Musical Form as a Process. Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Bonfel'd, M. Sh. (2006). Music: Language. Speech: the Experience of a Systematic Study of Musical Art. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
4. Zavgorodnjaja, G. F. (2012). Polyphonic Fundamentals of Contemporary Composer's Creativity: Analytical Essays. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Ivanyts'kyj, A. I. (2003). Fundamentals of the logic of the musical form (problems of the origin of music). Kyiv: Al'terpres [in Ukrainian].
6. Kovalinas, N. A. (2004). Logic as a Subject of Music. Kyivs'ke muzikoznavstvo, 16, 15–27 [in Russian].
7. Kotliarevs'kyj, I. A. (1971). Diatonic and Chromatic as a Category of Musical Thinking. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
8. Ksenakis, Ja. (2008). Formalized Music. New Formal Principles of Musical Composition (M. Zalivadny, Trans). St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after NA Rimsky-Korsakov [in Russian].
9. Losev, A. F (1995). Music as a Subject of Logic: Form. Style. Expression. A.A. Tahoe-Godi (Eds.). (pp. 405–602). Moscow: Mysl' [in Russian].
10. Medushevskij, V. V. (1976). On the Regularities and Means of Artistic Influence of Music. Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Miroschnychenko, S. V. (2012). Polyphonology as a Musicology Discipline and the National Nature of Ukrainian Professional Music. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
12. Aranovskii, M. G. (Eds.). (2009). Music as a Form of Intellectual Activity. Russian Academy of Sciences, Ministry of Culture of the Russian Federation, State Institute of Art Studies. Moscow: LIBROKOM [in Russian].
13. Musical Thinking: Essence. Categories. Aspects of research. (1989). L. Dys (Ed.). Kyiv: Muzichna Ukraïna [in Russian].
14. Nazajkinskij, E. V. (1982). Logic of Musical Composition. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Ogolevets, A. S. (1946). Introduction to Modern Musical Thinking. Moscow; Leningrad: Muzgiz [in Russian].
16. Pylaev, M. E. (2014). Issues of Musical Logic in the Works of Karl Dalhaus. Vestnik KGU named after N.A. Nekrasov, 3, 244–247 [in Russian].
17. Pjaskovskiy, I.B. (1987). Logic of Musical Thinking. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].
18. Pjaskovskiy, I. B. (1989). Logical-Constructive Principles of Musical Thinking. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv: Kyiv State Tchaikovsky Conservatory [in Russian].
19. Piaskovskij, I. B. (2009). Logical and Artistic in Musical Art. Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1 (2), 21-25 [in Ukrainian].
20. Sohor, A. N. (1970). Music as a Kind of Art. Moscow: Muzyka [in Russian].
21. Kholopov, Ju. N. (2008). To the Problem of the Logic of Musical Thinking: Ideas of Yu. N. Kholopov in the 21st Century. T.S. Kyureghyan (Ed.). Moscow: Muzizdat [in Russian].
22. Husainov, I. S. (1997). Fugue and Logic: On the Expression of Logical Argument in the Fugues of J.S. Bach. Extended abstract of Candidate's thesis. Moscow: Petrozavodsk Conservatory [in Russian].
23. Ries, H. (2000). Musical Logic. A Contribution to the Theory of Music. K. Mooney (Trans.). Journal of Music Theory. (Vol. 44), 1, 100-126 [in English].
24. Seeger, Ch. (1960). On the Moods of a Music-Logic. Journal of the American Musicological Society. (Vol. 13), 1/3, 224– 261 [in English].