

УДК 781.42

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198492](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198492)

БЕЛІЧЕНКО Н. М.

**Беліченко Наталія Миколаївна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7384-5675>

## ТЕКТОНІЧНІ ПРИЙОМИ ПОЛІФОНІЇ У СВІТЛІ ЗАГАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ УНІВЕРСАЛІЙ

Розглянуто стадіально спільні, зокрема діахронні, тектонічні конструктивні прийоми поліфонічного багатоголосся, передусім неімітаційного, у їх співвідношенні із загальними музичними універсальями. Виявлено, що, на відміну від «тектоніки», поняття архітектоніки в мистецтві відбиває більш типізовані принципи формотворення, оперуючи не елементами, а компонентами композиційної структури. Охарактеризовано стійку опосередковану дію музичних універсальій на тектонічному рівні поліфонії. Зазначено, що монодія, найстаріша музична універсальія, є невід'ємною внутрішньою формантою поліфонічного багатоголосся, функціонально вбудованою в його тектонічний каркас як покладене в основу одноголосне першоджерело. Розглянуті ознаки безпосередньо стосуються не тільки поліфонічної обробки, а насамперед і монодії як її первинного імпульсу (І. Пясковський) і водночас як найголовнішої музичної універсальії (Ю. Кон). У світлі наведених міркувань дослідників створюється можливість: по-перше, уточнити внутрішній зв'язок між категоріями музичних універсальій з опорними тектонічними складниками поліфонічного багатоголосся; по-друге, запропонувати їх гіпотетичну діахронічну послідовність. Виявляючи взаємозалежність цих категорій, спостерігаємо безумовно нерівний понятійний обсяг і відмінну когнітивну спрямованість (це відбивається навіть на етимологічному рівні): вчення про музичні універсальії належить, за словами Ю. Кона, до філософії мистецтва звуків (теорії в розширеному значенні), натомість тектонічний рівень стає об'єктом теоретичного і практичного вивчення різногалузевого музикознавства (тобто теорії, у вузькому значенні). Між цими сферами спільною є наявність у їх складі монодії, що пояснюється на функціональному рівні, адже монодія вбудовується в тектонічний каркас багатоголосся як покладене в його основу одноголосне першоджерело, тобто має вторинний, опосередкований характер).

**Ключові слова:** поліфонічне мислення, неімітаційна поліфонія, тектонічні принципи багатоголосся, музичні універсальії, монодія.

**Постановка проблеми.** Дослідження засад поліфонічного мислення актуальне для сучасного теоретичного музикознавства і невіддільне від питань музичних універсальій, осмислення взаємозалежності цих явищ у діахронному аспекті, відповідно до жанрово-стильових та історичних умов поліфонічного багатоголосся. У зв'язку з цим необхідно з'ясувати зміст поняття *тектоніка*, яке, незважаючи на значне поширення в музикознавчому дискурсі, ще не набуло визначеності й розмежування з близьким, але не тотожним поняттям *архітектоніки*.

© Беліченко Н. М., 2020

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У науковій літературі спостерігаємо певний збіг понять *тектоніки* (від грецького *tektonikós, tektonikos* — будівничий) і *конструкції* (*будови*)<sup>1</sup>. На відміну від поняття конструкції, тектоніці зазвичай притаманна, по-перше, конотація художності (тектонічна форма, за О. Лосєвим, є видом художньої форми<sup>2</sup>), по-друге, — певна термінологічна гнучкість, здатність до різнопланового функціонування як на рівні художнього стилю («тектонічний стиль», за О. Вальцелем, є стилем «міцної впорядкованості і ясної закономірності»<sup>3</sup>), так і на рівні окремих елементів художньої форми (теорія метротектонізму Г. Конюса як «числової будови музичної форми»<sup>4</sup>, тектонічний метод дослідження фактурного «ландшафту» Т. Красникової<sup>5</sup> тощо). До цього ж річища належить і запропоноване Н. Гуляницькою порівняння ролі тонального центру в сучасній гармонії з тектонічною опорою, яка підтримує всю музичну конструкцію<sup>6</sup>. Залучення кінестезійного контексту до аналізу тектонічного рівня музичної композиції досить доречно, оскільки взаємодію слухових (зорових) аналізаторів і м'язових чуттів у художньому сприйнятті доведено музичною психологією. Цим зумовлена наявність у музиці таких базових категоріальних опозицій, як «стійкість — нестійкість», «вагомість — невагомість», «рух — статика», «сила — слабкість» тощо. Н. Гуляницька вдається до такого визначення тектоніки, у якому поєднані «художня» і «конструктивна» складові, зокрема: «Тектонічною є тільки така форма, яка, поряд із художнім вираженням, працює конструктивно, тобто така форма, яку неможливо вилучити зі споруди без того, щоб не зруйнувати її конструктивної і художньої цілісності»<sup>7</sup>. Зважаючи на те, що наголошується на динамічному взаємозв'язку композиційних елементів, які виконують визначальні конструктивні й допоміжні функції, роль з'єднань, сформувався сучасний зміст цього терміна. Поняття архітектоніки охоплює більш типові принципи формотворення і компоненти композиційної структури, зокрема архітектонічна цілісність поліфонічного твору значною мірою зумовлюється специфікою його фактури — імітаційної або неімітаційної<sup>8</sup>.

**Мета статті** — виявити стадіально спільні, зокрема діахронні, тектонічні конструктивні прийоми поліфонічного багатоголосся, передусім неімітаційного, у їх співвідношенні із загальними музичними універсалами.

**Виклад основного матеріалу.** Першим імпульсом до осмислення цієї проблеми стали роздуми С. Танєєва про історично зумовлену структурну цілісність музичної системи; вони викладені у відомому вступі до його фундаментальної праці з теорії

---

<sup>1</sup> Зокрема Л. Мазель вживає ці поняття як синоніми: «Згідно з метротектонізмом, у будь-якому музичному творі наявні строгі пропорції, що утворюють його тектоніку (будову)...» (Мазель Л. А. Метротектонізм // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3 : Корто — Октоль. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. Стб. 577).

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 128.

<sup>3</sup> Там само. С. 134.

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 583.

<sup>5</sup> Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2008. С. 20.

<sup>6</sup> Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. Москва : Музыка, 1984. С. 124–125.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Беліченко Н. М. Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 123. Київ, 2018. С. 35.

рухомого контрапункту<sup>1</sup>. Які саме формотворчі універсалії в музично-історичному процесі виокремлює вчений? Передусім привертає увагу його визначення імітації як «нерозривної скріпи» строгого стилю. С. Танєєв побіжно згадує ще одну, з його погляду, суто зовнішню, скріплювальну форманту цього стилю — текст: «У музиці строгого письма, яка була здебільшого вокальною, зв'язувальною основою переважно є текст»<sup>2</sup>. Відтак, щодо музичної системи межі XVIII–XIX століть, С. Танєєв вважає формуючим чинником мажоро-мінорну тональність, яка взагалі не потребує ні тексту, ні імітації у функції засадничих з'єднувальних елементів. На цій підставі в умовах «омнітональності» (Ф.-Ж. Фетіс) XX століття геніальний учений впевнено прогнозує неминуче подальше відродження поліфонічних конструктивних прийомів: «Для сучасної музики, гармонія якої поступово втрачає тональний зв'язок, має бути особливо цінною зв'язувальна сила контрапунктичних форм. Бетховен в останніх творах, звертаючись до технічних прийомів старовинних контрапунктистів, указує найкращий шлях для подальшої музики. Сучасна музика є переважно контрапунктичною»<sup>3</sup>. Отже, засадничими історично зумовленими формотворчими чинниками С. Танєєв вважає такі (схема 1):

Схема 1.

Засадничі історично зумовлені формотворчі чинники

Строгий стиль	{	1) текст;
Вільний стиль		2) імітація;
XX століття	{	3) мажоро-мінорна тональність;
		4) контрапунктичні форми.

Передусім, виникає кілька суттєвих запитань: 1) Чи справді текст є суто зовнішнім, автономним чинником у вокальній музиці строгого стилю? 2) Які сполучні засоби діяли поза історично стильовими межами строгого письма й імітації, тобто у сфері неімітаційної поліфонії, зокрема в організмі Перотіна, ізоритмічному мотеті Г. Машо, симультанному, або евфонічному контрапункті Й. Окегема, Г. Дюфаї, строчному дисонантному багатоголоссі, українській народнопісенній традиції? 3) Чи можлива побудова типології універсальних з'єднувальних елементів, своєрідних формотворчих «першотектонів» на загальному історичному шляху поліфонічного багатоголосся? Відповіді на ці запитання потребують дещо ширшого дослідження, щоб дійти певних узагальнень. З цією метою звернемось до наукових праць І. Б. Пясковського як джерела додаткових творчих імпульсів.

Безперечно, теоретичне і практичне виявлення чітких ознак типологічної спільності якісно відмінних музичних явищ пов'язане з певними труднощами, особливо якщо йдеться про твори різних історичних епох, жанрово-стилістичних систем. На думку І. Пясковського, старовинну вітчизняну поліфонію розглядають переважно за такими двома напрямками: 1) дистанціювання від західноєвропейського поліфонічного багатоголосся; 2) зосередження на її народнопісенній і монодично-літургійній генезі<sup>4</sup>. Утім, учений вказує імовірний третій «шлях визначення певних типологічних рис розвитку поліфонічного мислення, притаманних різним культурам, тобто тих рис,

<sup>1</sup> Танєєв С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. С. 8.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. С. 9–10.

<sup>4</sup> Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 25.

які проявляються самочинно, незалежно від суб'єктивних чинників — останні обов'язково виявляються, але в межах тих конструктивних можливостей системи звукової організації, які закономірно кристалізуються в процесі стохастичного, імовірнісного заповнення цих можливостей, їх конкретно-стильової організації»<sup>1</sup>. Для вирішення питань, пов'язаних із наведеними міркуваннями С. Танєєва, потрібен саме такий науковий підхід.

Відтак, І. Пясковський, репрезентуючи визначений дедуктивний дослідницький метод у дії, чітко виокремлює крізь призму типологічно спільних етапів розвитку поліфонічного мислення (перехід від монодії до багатоголосся, пов'язаний із формуванням основних поліфонічних фактурних типів та форм-жанрів) специфічні ознаки саме українського багатоголосся, серед яких, у зазначеному раніше контексті, пильної уваги варта передусім генетична спорідненість первинного партесного багатоголосся із традиціями літургійної монодії<sup>2</sup>.

Типологізуюче спрямування думки І. Пясковського надає можливість висвітлити загальний шлях переходу від монодії до багатоголосся за такою недіахронічною схемою-моделлю:

- гетерофонне потовщення монодії (паралельність) — паралельний органум;
- протидія паралельності (автономний рельєф голосів) — вільний органум;
- перехід від еквіритмічної до комплементарно-ритмічної фактури — мелізматичний і ритмізований органуми<sup>3</sup>.

Щодо історії вітчизняної поліфонії, з погляду І. Пясковського, аналогічні процеси можна вбачати у варіантно-підголосковому й кантовому різновидах народнопісенного багатоголосся, зокрема як притаманному їм еквіритмічному дублюванню провідного голосу (верхнього або нижнього) у поєднанні з комплементарно-ритмічним контрастуючим рельєфом. Ці властивості цілком узгоджуються авторською характеристикою архаїчної поліфонії: «Ранні, гетерофонні форми багатоголосся, що тісно взаємопов'язані з монодичною системою, загалом визначаються частими дублюваннями, сходженнями до унісону, октави, паралельного стрічкового руху, що варіантно розцвічують основний наспів»<sup>4</sup>.

Наведені спостереження І. Пясковського важливі й плідні для вирішення досліджуваної у статті проблеми, адже за умови безпосередньої залежності первинного багатоголосся від монодичного (літургійного, світського чи народного) наспіву, його мелогенних засад, *монодія постає як найбільш давня «тектонічна» основа поліфонічного багатоголосся (передусім неімітаційного), як первинна музична універсалія і, водночас, як історично перший форматворчий «устій», до якого, у повному розумінні цього слова, тяжіла вся багатоголосна надбудова музичного цілого.* Докладніше зупинимось на найбільш очевидних впливах монодії на поліфонічне багатоголосся, тобто на «монодичних» ознаках багатоголосся.

Не випадково перше місце серед типових композиційних методів за часів раннього середньовіччя і готики посідає робота з першоджерелом — кантусом (*cantus planus, cantus firmus, cantus prius factus*), тоді як супроводжувальний, коментуючий голос поступово набуває назви «дискантуса», тобто «протиголосу», розміщеного над кантусом, у такий спосіб влучно виявляючи сутність своєї стратифікаційної функції.

---

<sup>1</sup> Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 25.

<sup>2</sup> Там само. С. 26.

<sup>3</sup> Там само. С. 25.

<sup>4</sup> Пясковський І. Б. Поліфонія : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. С. 6–7.

Координувальну роль вокального за своєю природою, текстомузичного<sup>1</sup> за композиційним оформленням кантуса, як визначального елемента в подальшому історичному розвитку поліфонічної системи та її багатоголосних форм-жанрів, важко переоцінити. Не дивно, що на цьому ґрунті різноманітно проростають усі найсуттєвіші властивості монодії як побудови саме текстомузичної, себто синкретичної за своїм походженням, — насамперед це стосується вербального тексту й аспектів його взаємовідносин з мелодикою. Зокрема, зазначені еквіритмічний, вільний (автономний) і мелізматичний принципи координації у багатоголоссі узагальнено репродукують аналогічні норми співвідношення між словом і мелодією у григоріанському хоралі. Згідно з В. Апелем, це є такі основні принципи: силабічний, мелізматичний і силабо-мелізматичний<sup>2</sup>.

Поза тим, на стародавню хоральну мелодію, як певний «зліпок» зі словесного тексту, не міг не впливати, по-перше, індивідуальний фразовий ритм чергування відокремлених текстових синтагм, по-друге, необхідно наявні в ньому рефренні повтори на відстані деяких значимих слів (вигуків) чи типових словесних зворотів (своєрідні структурно-композиційні рими другого порядку), по-третє, фізіологічно зумовлені природними ресурсами людського дихання періодичні каденційні зупинки. Безсумнівно, усі ці первинні вербальні масштабно-синтаксичні ознаки надалі не тільки міцно закорінювалися в мелосному ґрунті, а й поступово узвичаювались у подальшій багатоголосній (поліфонічній) обробці. До таких перетворень належать і ознаки багатоголосся доби *Ars antiqua* та *Ars nova*: варіантно-строфічна звуковисотна повторність певної кількості мелодичних поспівок або ритмічних модусів у залежних від *cantus firmus* коментуючих голосах, стабілізація сталих кадансових тоново-інтервальних комплексів — копул, різноманітні прийоми ізоритмії та ізомелії, потенційовані певною мірою повторюваними мелодичними будовами у складі деяких мелізматичних розспівів тощо. Розглянемо зазначені формотворчі чинники й закономірності на конкретних музичних зразках (приклади 1 та 2).

Передусім, впадає у вічі така закономірність: окреслені у наведених прикладах різні за своєю довжиною точні та секвенційні повтори практично тотожні за своїм розташуванням у зоні мелізматично розспівуваного семантично наголошеного слова («*mors*» — «смерть» у прикладі 2) або складу, нерідко останнього в слові («*nost-rum*» — «на-ша» у прикладі 1). У такий спосіб можна розставити своєрідні змістовні позначки, віхи у смисловому розгортанні вербального інтонованого тексту, завдяки чому ці моменти сприймаються, подібно до значно розвинених автономних каденцій, як своєрідні зупинки в часі й просторі. Не випадково пізніше на цьому ґрунті починає відокремлюватись багатоголосний жанр клазули, яку зовсім не важко було вилучити з контексту й замінити, за бажанням, будь-якою іншою. До речі, слово «клазула» етимологічно пов'язане з каденційністю («*clausula*» — «закінчення», «завершення»).

<sup>1</sup> Термін «текстомузичний» належить Ю. Холопову. Уперше його визначено у статті про музичну форму в «Музичній енциклопедії»: «Ф. м. григоріанських мелодій — не абстрактна, відокремлена від жанру суто музична побудова, а зумовлена текстом і жанром структура (текстомузична форма)» (Холопов Ю. Н. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 5 : Симон — Хейлер. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. Стб. 875).

<sup>2</sup> Апель В. Григорианский хорал // Григорианский хорал. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 24.

Приклад 1.

Алилуя «Pascha nostrum»<sup>1</sup>

V. Páscha nóstrum immo-lá-

(b) b''

a a' b c c'

Приклад 2.

Алилуя «Christus resurgens»<sup>2</sup>

tu-is, jam non mó-ri-tur : mors

a b b' c c fi- li ultra \* non do-

Розглянуті закономірності не оминули своєю увагою митці, яким удавалося досягти інколи несподіваних і далекосяжних результатів. Зокрема, у відомій клаузулі «Mors» до алилуї «Christus resurgens»<sup>3</sup>, авторство якої приписують Перотіну, функцію *cantus firmus* виконує початковий фрагмент мелізматичного розспіву, наведений у прикладі 2 (схематично позначений літерою «а»). Властиве хоральному першоджерелу безпосереднє точне повторення (a + a), до того ж, ускладнене ще одним, «репризним» проведенням повторюваного фрагменту в тенорі, зумовлює передчасне винайдення автором XII століття ізоритмічних структурно-композиційних принципів, які набудуть поширення, щонайменше, через два століття. На прикладі клаузули «Mors» можна спостерігати чітко скоординовану взаємодію принципово різних компонентів загальної логічно й історично зумовленої послідовності: *вербальний текст* — *монодія* (*cantus firmus*) — *багатоголосся*. Між іншим, літературознавче визначення клаузули, як «завершальної частини віршового рядка, починаючи з останнього наголошеного складу»<sup>4</sup>, переконливо розкриває його вербально-поетичну природу.

<sup>1</sup> Liber Usualis / ed. by Benedictines Monastery of Solesmes. Tournai : Desclée & Co., 1952; Reprint, 1961. P. 779.

<sup>2</sup> Там само. С. 827.

<sup>3</sup> История полифонии : в 5 вып. Вып. 1 : Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья X–XIV века. Москва : Музыка, 1988. С. 304–308.

<sup>4</sup> Клаузула // Літературознавчий словник-довідник. Київ : Академія, 2007. С. 346–347.

Отже, *словесний текст*, як історично зумовлена органічна складова двоїстої, текстомузичної будови первинної музичної універсалії — монодії і надалі — старовинної поліфонії (зокрема строгостильової чи народнопісенної), є *опорним тектонічним конструктивним елементом монодії та невід'ємною внутрішньою формантою вокального поліфонічного багатоголосся, яке виникає в подальшому на її основі*. Тому ніяк не можна погодитися з наведеним зауваженням С. Танєєва про текст як суто «зовнішній» засіб скріплення форми у строгому стилі.

Досить актуальним є питання про музичні універсалії, яке побіжно порушує І. Пясковський у статті, присвяченій історичному розвитку поліфонічної обробки<sup>1</sup>. Обґрунтований у праці критерій спільності принципів композиційної роботи надає можливість типологізувати такі якісно відмінні музичні твори, як меса Я. Обрехта, органний хорал Й. С. Баха, обробки українських народних пісень різних авторів (М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, О. Кошиця, Л. Грабовського, Є. Станковича). У результаті І. Пясковський пропонує набагато ширшу інтерпретацію поліфонічної обробки як *усталеної традиції композиторської роботи з першоджерелом (зокрема монодією)*, яка може бути зведена до двох базових підходів на рівні письма (композиційно-технічних прийомів): робота з «коментуючим» (контрапунктуючим) матеріалом та обробка власне пісенного першоджерела. Зауважимо, що ця класифікація фактично збігається з наявним у навчально-методичній поліфонічній літературі розподілом канонів на *контрапунктичні і тематичні*, знов-таки, залежно від того, який шар стає об'єктом канонічної обробки: той, що коментує тему чи той, що викладає її. І це зовсім не випадково, адже за такого підходу, якщо пісенне першоджерело є темою канону, останній підпадає під більш загальну систематизацію поліфонічної обробки І. Пясковського як один із можливих (канонічних) її різновидів.

Показово, що результатом аналізу поліфонічної обробки монодії, «як узагальненого поняття, яким об'єднуються характерні для різних епох типи композиційної роботи з першоджерелом»<sup>2</sup>, стає подальший висновок І. Пясковського про відповідність цього феномена основним ознакам музичних універсалій, запропонованих у його маловідомій, посмертно опублікованій статті<sup>3</sup> Ю. Кона, написаній на основі доповіді на Паризькому семіотичному конгресі (1995). Розвиваючи ідеї Ю. Кона, І. Пясковський до цих ознак зараховує такі:

1. Панівна функція монодії в минулому тих культур, які звернулися до поліфонічної обробки.
2. Перехід до багатоголосся, зумовленого ритмоінтонаційною специфікою монодії.
3. Ідея контрапункту як узгодження голосів за вертикаллю.
4. Наявність умов і розвинених форм нотної фіксації.
5. Наявність музичної традиції в історичних умовах перероблення монодичного першоджерела як вихідного матеріалу<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Пясковський І. Б. Шлях історичного розвитку поліфонічної обробки // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 3 (8). С. 73–85.

<sup>2</sup> Там само. С. 84.

<sup>3</sup> Кон Ю. Г. Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий // Александр Наумович Должанский. Сборник статей к 100-летию со дня рождения. Санкт-Петербург : Сударыня, 2008. С. 86–96.

<sup>4</sup> Пясковський І. Б. Шлях історичного розвитку поліфонічної обробки // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 3 (8). С. 84–85.

Отже, усі наведені ознаки безпосередньо стосуються не тільки *поліфонічної обробки*, а насамперед і *монодії як її первинного імпульсу і водночас як найголовнішої музичної універсалії*, про що, між іншим, також ідеться у статті Ю. Кона. Отже, у світлі наведених міркувань дослідників створюється можливість: по-перше, уточнити внутрішній зв'язок між категоріями музичних універсалій з опорними тектонічними першоелементами поліфонічного багатоголосся; по-друге, «добудувати» розпочату їх гіпотетичну діахронічну послідовність. Виявляючи взаємозалежність цих категорій, спостерігаємо безумовно нерівний понятійний обсяг і відмінну когнітивну спрямованість (це відбивається навіть на етимологічному рівні): вчення про музичні універсалії належить, за словами Ю. Кона, до філософії мистецтва звуків (теорії в розширеному значенні)<sup>1</sup>, натомість тектонічний рівень стає об'єктом теоретичного і практичного вивчення різногалузевого музикознавства (тобто теорії, у вузькому значенні). Утім, між цими сферами є дещо спільне, а саме: наявність у їх складі монодії, що пояснюється на функціональному рівні, адже монодія вбудовується в тектонічний каркас багатоголосся як покладене в його основу одноголосне *першоджерело*, тобто має вторинний, опосередкований характер).

**Висновки.** Результати дослідження питання про історично зумовлені тектонічні прийоми поліфонії, логічно пов'язаного з ідеєю С. Танєєва (викладеною у вступі до «Рухомого контрапункту строгого письма») і з міркуваннями Ю. Кона та І. Пясковського про поліфонічну обробку і ширше — музичні універсалії, викладено в узагальненій таблиці (таблиця 1).

Таблиця 1.

Тектонічні прийоми поліфонічного багатоголосся в історичному аспекті

ІСТОРИЧНИЙ ЕТАП	ТЕКТОНІЧНІ ПРИЙОМИ
<b>Первісна монодія</b>	<b>Текст</b>
Первісне (неімітаційне) вокальне багатоголосся доби Ars antiqua та Ars nova	Монодія як першоджерело (cantus planus, cantus firmus, cantus prius factus) текст результуючий контрапункт (узгодження голосів за вертикаллю)
Розвинене вокальне (імітаційне) багатоголосся доби Ренесансу (строгий стиль)	(Монодія як першоджерело) текст контрапунктичні форми ↓ імітація
«Інструментальна» поліфонія бароко та класицизму (вільний стиль)	(Монодія як першоджерело, текст) контрапунктичні форми ↓ імітація мажоро-мінорна тональність
XX–XXI ст.	Контрапунктичні форми (зокрема імітація) результуючий контрапункт текст монодія як першоджерело

<sup>1</sup> Кон Ю. Г. Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий // Александр Наумович Должанский. Сборник статей к 100-летию со дня рождения. Санкт-Петербург : Сударья, 2008. С. 86.



СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Апель В. Григорианский хорал // Григорианский хорал. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 11–39.
2. Беліченко Н. М. Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 123. Київ, 2018. С. 30–38.
3. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. Москва : Музыка, 1984. 256 с.
4. Дрьомова Л. В. Архітектурні конструкції : навч. посібник / Харківська нац. акад. міського господарства ім. О. М. Бекетова. Харків, 2007. 172 с.
5. История полифонии : в 5 вып. Вып. 1 : Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья X–XIV века. Москва : Музыка, 1988. 454 с.
6. Кон Ю. Г. Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий // Александр Наумович Должанский. Сборник статей к 100-летию со дня рождения. Санкт-Петербург : Сударыня, 2008. С. 86–96.
7. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2008. 55 с.
8. Клаузула // Літературознавчий словник-довідник. Київ : Академія, 2007. С. 346–347.
9. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 5–298.
10. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. Москва : Мысль, 1995. С. 405–602.
11. Мазель Л. А. Метротектонизм // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3 Корто — Октоль. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. Стб. 577.
12. Пясковський І. Б. Поліфонія : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.
13. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
14. Пясковський І. Б. Шлях історичного розвитку поліфонічної обробки // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2010. № 3 (8). С. 73–85.
15. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 383 с.
16. Холопов Ю. Н. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5 : Симон — Хейлер. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. Стб. 875–906.
17. Liber Usualis / ed. by Benedictines Monastery of Solesmes. Tournai : Desclée & Co., 1952; Reprint, 1961. 2340 p.

REFERENCES

1. Apel', V. (2008). Gregorian chant [Grigorianskiy khoral]. *Gregorian Chant [Grigorianskiy khoral]*. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, pp. 11–39 [in Russian].
2. Belichenko, N. M. (2018). Architectonic integrity of the polyphonic composition in the aspect of discourse-analysis [Arkhitektonichna tsilisnist' polifonichnoho tvorv v aspekti dyskurs-analizu]. *Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovij visnyk Nacionalnoi muzycnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Cajkovs'kogo]*. Vol. 123. Kyiv, pp. 30–38 [in Ukrainian].
3. Guljanickaja, N. S. (1984). *Introduction to Modern Harmony [Vvedeniye v sovremennuyu garmoniyu]*. Moscow: Muzyka, 256 p. [in Russian].

4. Dr'omova, L. V. (2007). *Architectural Constructions [Arkhitekturni konstruktsii]*, a Textbook. O. M. Beketov Kharkiv National University of Urban Economy. Kharkiv, 172 p. [in Ukrainian].
5. *The History of Polyphony [Istoriya polifonii]*: in 5 vols. Vol. 1: Evdokimova, Ju. K. (1988). *The Polyphony of the Middle Ages of the 10<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Centuries [Mnogogolosiye Srednevekov'ya X–XIV veka]*. Moscow: Muzyka, 454 p. [in Russian].
6. Kon, Ju. G. (2008). A Few Remarks on the Problem of Musical Universals [Neskol'ko zamechaniy o probleme muzykal'nykh universaliiy]. *Aleksandr Naumovich Dolzhanskij: Collection of articles for the 100<sup>th</sup> anniversary of his birth [Aleksandr Naumovich Dol-zhanskiiy. Sbornik statey k 100 letiyu so dnya rozhdeniya]*. Saint Petersburg: Sudarynja, pp. 86–96 [in Russian].
7. Krasnikova, T. N. (2008). *Texture in the Music of the XX Century [Faktura v muzyke XX veka]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 55 p. [in Russian].
8. Clausula [Klauzula]. (2007). *Literary Dictionary-Reference Book [Literaturoznavchyyi slovnyk-dovidnyk]*. Kyiv: Akademiia, P. 346–347 [in Ukrainian].
9. Losev, A. F. (1995). The Dialectics of the Artistic Form [Dialektika khudozhestvennoy formy] // Losev, A. F. Form — Style — Expression [Forma — Stil' — Vyrazheniye]. Moscow: Mysl', pp. 5–298 [in Russian].
10. Losev, A. F. (1995). Music as a Subject of Logic [Muzyka kak predmet logiki]. Losev, A. F. Form — Style — Expression [Forma — Stil' — Vyrazheniye]. Moscow: Mysl', pp. 405–602 [in Russian].
11. Mazel', L. A. (1976). Metro-Tectonism [Metrotektonizm]. *Musical Encyclopedia [Muzykal'naja jenciklopedija]*, in 6 vols. Vol. 3. Moscow: Sovetskaja jenciklopedija, p. 577 [in Russian].
12. Pyaskovsky, I. B. (2003). *Polyphony [Polifoniia]*: a Textbook. Kyiv: DMTsNZKiMU, 242 p. [in Ukrainian].
13. Pyaskovsky, I. B. (2012). *Polyphony in Ukrainian Music [Polifoniia v ukrainskii muzytsi]*: a Textbook. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 272 p. [in Ukrainian].
14. Pyaskovsky, I. B. (2010). The Path of Historical Development of Polyphonic Transcription [Shliakh istorychnoho rozvytku polifonichnoi obrobky]. *Journal of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Kyiv, Vol. 3 (8), pp. 73–85 [in Ukrainian].
15. Taneev, S. I. (1959). *The Invertible Counterpoint of Strict Writing [Podvizhnoy kontrapunkt strogogo pis'ma]*. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, 383 p. [in Russian].
16. Holopov, Ju. N. (1981). Musical Form [Forma Muzykal'naja]. *Musical Encyclopedia [Muzykal'naja jenciklopedija]*, in 6 vols. Vol. 5. Moscow: Sovetskaja jenciklopedija. Vol. 5, pp. 875–906 [in Russian].
17. *Liber Usualis*. Edited by Benedictines Monastery of Solesmes (1959). Tournai: Desclée & Co. Reprint 1961, 2340 p. [In English].

**Беличенко Н. Н. Тектонические приёмы полифонии в свете общих музыкальных универсалий.** Рассмотрены стадияльно общие, в частности диахронные, тектонические конструктивные приёмы полифонического многоголосия, прежде всего неимитационного, в их соотношении с общими музыкальными универсалиями. Выявлено, что, в отличие от «тектоники», понятие архитектоники в искусстве отражает более типизированные принципы формообразования, оперируя не элементами, а компонентами композиционной структуры. Охарактеризовано стойкое опосредованное действие музыкальных универсалий на тектоническом уровне полифонии. Отмечено, что монодия, старейшая музыкальная универсалия, является неотъемлемой внутренней формантой полифонического многоголосия, функционально

встроенной в его тектонический каркас в качестве положенного в основу одноголосного первоисточника. Рассмотренные признаки непосредственно касаются не только полифонической обработки, а прежде всего и монодии как её первичного импульса (И. Пясковский) и одновременно как главной музыкальной универсалии (Ю. Кон). В свете приведенных соображений исследователей создаётся возможность: во-первых, уточнить внутреннюю связь между категориями музыкальных универсалий с опорными тектоническими приёмами полифонического многоголосия; во-вторых, предложить их гипотетическую диахронную последовательность. Проявляя взаимозависимость этих категорий, наблюдаем безусловно неравный понятийный объём и отличную когнитивную направленность (это отражается даже на этимологическом уровне): учение о музыкальных универсалиях принадлежит, по словам Ю. Кона, к философии искусства звуков (теории в расширенном смысле), зато тектонический уровень становится объектом теоретического и практического изучения разноотраслевого музыковедения (то есть теории, в узком смысле). Между этими сферами общим является наличие в их составе монодии, что объясняется на функциональном уровне, ведь монодия встраивается в тектонический каркас многоголосия как положенный в его основу одноголосный первоисточник, то есть имеет вторичный, опосредованный характер).

**Ключевые слова:** полифоническое мышление, неимитационная полифония, тектонические принципы многоголосия, музыкальные универсалии, монодия.

#### BELICHENKO NATALIYA

**Belichenko, Nataliya** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Music Theory at the I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7384-5675>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198492](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198492)

#### TECTONIC TECHNIQUES OF POLYPHONY IN TERMS OF GENERAL MUSICAL UNIVERSALS

**Relevance of the study.** The study of the fundamental principles of polyphonic thinking is an urgent task of modern theoretical musicology and it inextricably deals with the coverage of musical universals and understanding the interrelation of these phenomena in a diachronic aspect, in accordance with the different genre-stylistic and historical conditions of the polyphonic multi-voice writing. The use of the term “tectonics”, despite its systematic use in musicological discourse, calls for a refinement of its conceptual content and terminological boundaries (Latin “terminus” — “limit”, “boundary”) with its respect to the notion of architectonics that is not identical to it.

The most important **methodological** impetus for the concept of the paper was S. Taneyev's conclusions about the “brackets” which unites the music system at various stages of its historical evolution. Among the most essential of them in the strict style of the polyphony, he notes the reception of imitation and the verbal text. Reflecting on the further ways of the musical system at the turn of the 18th and 19th centuries, S. Taneyev notes as the next main factor forming a major and minor tonality, which does not require any text or imitation in the function of the main connecting elements. On this basis, in the conditions of “omni-tonality” (F. J. Fetis) of the 20<sup>th</sup> century, S. Taneyev confidently predicts the inevitable further revival of polyphonic constructive techniques. Based on Taneyev's diachronic and genetic methods, the verbal text is considered by us as a historically conditioned component of a monody and as the bearing tectonic bracket — “prototekton” — of arising later vocal polyphony, which based on it.

The problem of musical universals, which is concerned in the article of I. Pyaskovsky, devoted to the historical development of polyphonic treatment, is also topical for our study. I. Pyaskovsky offers a much broader interpretation of polyphonic treatment as a solid tradition of composing work with a primary source (in particular, monody), which can be reduced to two basic approaches at the level of writing (compositional techniques): a work with “commenting”, counterpointing, material and a processing of the original song's source. The methods of polyphonic work described by I. Pyaskovsky typologically stable in various historical and stylistic conditions with the original source have a direct relation to monody — both its initial impulse and simultaneously the most important musical universal, according to Yu. Konu. The result of thinking about the polyphonic treatment of monody was developed in the ideas of Yu. Kon. I. Pyaskovsky refers to these attributes as follows:

1. The dominant function of the monody in the past is those cultures that have turned to polyphonic treatment.
2. Transition to the polyphony, conditioned by the rhythm-intonation specificity of monody.
3. The idea of counterpoint as the coordination of voices on the vertical.
4. Presence of conditions and developed forms of notation fixation.
5. The existence of a musical tradition in the historical conditions of treatment a monodic original source as a source material.

**Main objective of the study.** Based on the listed above methodological guidelines, it becomes possible, firstly, to clarify the internal interrelationships of the categories of musical universals with the support tectonic clamps of the polyphony, and, secondly, their sequential diachronic analysis. Establishing the interdependence of these categories, we observe unconditionally unequal conceptual volume and a different cognitive orientation (this is reflected even on the etymological level). The doctrine of musical universals belongs, according to Yu. Kohn, to the philosophy of the art of sounds (the theory of music in expanded meaning), at that time tectonic level is an object of theoretical and practical study of diversified musical science (i. e. theory in the narrow sense). However, it is noticeable that there is something in common between these spheres, namely, the presence in their composition of a monody.

**Conclusions.** The article considers common, particularly diachronic, structural tectonic techniques of polyphonic, especially non-imitative, polyphony, in their relationship with the general musical universals. It found that unlike “tectonics”, the concept of architectonics in art reflects the more typed principles of shape formation, dealing not with elements but with components of a composite structure. The steady mediated effect of musical universals on the tectonic level of polyphony is revealed. It is noted that monody is an integral internal formant of the polyphony, functionally embedded in tectonic framework of polyphony as the source, laid in its basis.

**Keywords:** polyphonic thinking, non-imitative polyphony, tectonic principles of polyphony, music universals, monody.