

мікою ff, що в цілому вселяє надію та впевненість у подальше щасливе подружнє життя. Як бачимо, через тональне зіставлення весь цикл сприймається цілісно і репрезентативно.

У середній частині третьої мініатюри (тт. 27-98), без сумніву, домінує образна лексика, що пов'язана з весільним шармом. Адже тут трансплантовані мотиви, які навіюють як відчуття радості з приводу подружнього життя, так і смуток за батьківським домом. Як бачимо, в музичному тексті органічно вплетені ті засоби, які найбільше впливають із романтичних засад композиторського мислення. Це використання тріольних аплікацій (тт. 78-94), чергування тріольних та дуольних поєднань, використання мелізматики: форшлагів (тт. 79-83), мордентів (тт. 89, 93), арпеджованих акордів (тт. 90-91), однойменного мажору та мінору тощо.

Усе вищезазначене дає підстави стверджувати, що Б.Фільц як композитор має свої бачення та підходи до використання фольклору у своїй творчості. Вона використовує фольклор, як і її вчителі, (С.Людкевич та Л.Ревуцький) на рівні тематичного зерна, яке в процесі викладу музичного матеріалу реалізується лише в окремих лексичних формах: на рівні метро-ритмічних та інтонаційних вкрашень, способів традиційного формування, ладо-звукорядних ланок, виконавських прийомів тощо. Все це дає можливості органічно наблизити твір до фольклорної стихії, трактувати його на образному рівні як фрагмент-знак того чи іншого обрядового чи жанрового дійства і визначити його творця як неординарну творчу особистість.

Проблема «фольклор і композитор» у творчості Б.Фільц – це лише перші спроби, які торують шлях для подальших заглиблень у творчу лабораторію композиторки.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – Київ-Тернопіль: Астон, 2003.
2. Загайкевич М. Фортепіанна творчість Богдани Фільц //Богдана Фільц. Фортепіанні цикли. – Тернопіль: Астон, 2002.
3. Корній Л. Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті //Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Вип. 11. – Київ, 2000.

Valentyna Belikova

#### FOLK VACABULARY IN WORKS OF BOHDANNA FILTS' (ON THE MATERIAL OF CYCLE «THREE PIECES FOR PIANO ON THEMES OF UKRAINIAN FOLK SONGS»)

The article deals with lightening of creative process of composer B.Filts' which concerns with the ways of remelting of folk melos or its elements in piano creative work (on the material of cycle «Three pieces for piano on themes of Ukrainian folk songs»).

**Віктор Самохвалов**

#### ПРО ФАКТОР ВНУТРІШНЬОФОНІЧНОЇ ЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ СПІВЗВУЧ

*У статті здійснюється спроба розглянути явища внутрішньої функціональної диференціації тонового складу співзвуч у гармонії на рені сфер феномена фонізму (аспект домінування). Тут пропонуються авторські класифікаційні і поняттєво-термінологічні ідеї розкриття цієї проблеми і методичні рекомендації щодо аналізу складу співзвуч.*

Названий фактор як «проблема основного тону в акордах» вже досліджувався [6; 8; 9; 12] переважно в аспектах фізичного сприйняття і ладових уявлень з позицій впливу психічних і акустичних передоснов. Автор пропонованої публікації цей матеріал і власний науковий досвід стосовно означеної теми [5] розглядає майже виключно як фактор фонізму в гармонії. Здійснюється спроба виправдання значення слухової емпірики в дослідженні з використанням, як здається, зручних нотних моделей звукових структур. Певне розширення масштабу розгляду феномену фактично виявляє

доцільність уявити його як особливий параметр фонізму з назвою «внутрішньофонічна централізація співзвуччя».

Здається, що для пояснення складності детермінації явища доцільно розглянути допоміжне питання з теоретичним уточненням ще одного явища, що приховано діє як певний регулятор централізації, названого тут акустичною силою співзвуччя. Раніше М.Скорик [6] метафорично, без пояснення застосовує вираз «сила акорду», що, мабуть, аналогічний названому і тут розуміється як здатність співзвуччя викликати у сприйнятті схильність до внутрішньофункціонального диференціювання його тонів у аспекті домінування поза інтонаційними контекстами.

«Сила» і «слабкість» тут розглядаються не тільки як факт уявного домінування тонів (розподіл на основний тон і структурну периферію), але і як специфічну якість – особливий параметр звучання, що певною мірою відтворено творчою практикою композиторів. Системне місце цієї особливості звучання припадає на «стик» переходу звукового матеріалу в музичний, тому акустична сила виступає і як самостійний параметр фонізму, і як стимулятор (детермінант) формування інших якостей фонізму.

Фізичне виявлення акустичної сили співзвуччя криється, напевно, в первісності законів чисел (Піфагор). Можливо, пояснення об'єктивної детермінації акустичної сили повною мірою в'яжуться з думками Д.Царліно або математиків, що цікавилися музикою – Ж.Совера чи Л.Ейлера, де останній, розробляючи ідею «міри благозвучності», [10] математично розрахував взаємозалежність «благозвучності» і «простоти» звучань звукових комплексів. Якісно нові дослідження запропонував Г.Гельмгольц, започаткувавши лабораторні методи досліджень на акустичних приладах, що у ХХ ст. продовжували інші вчені, внаслідок чого виникла наука акустика. Методологія і методика її тепер уже здатна пояснити фізичну природу названих явищ, але разом з тим музиканти завжди шукали і свої методи їх вивчення, які практично уявлялись більш оптимальними для розуміння.

Переконливою виглядає концепція П.Хіндемита [12], що стосується гармонії в цілому з розглядом різних аспектів фонізму, але його теорія основного тону, без сумніву, спрямована на ладофункціональний аспект, що підтверджує І.Котляревський, коментуючи її «...сугубо тональний характер...» [3, 115]. Фактора акустичної сили П.Хіндемита не зачіпає, але він фігурує безпосередньо в його поясненнях природи основного тону акордів.

У професійному повсякденні музикантів-практиків (виконавців, педагогів) часто використовуються емпірично знайдені методи пояснення аналізу звукових явищ, серед яких фігурують і явища основного тону, і акустичної сили. Результати такої діяльності є цінним додатком до науки. До того ж для більшості музикантів (особливо педагогів) емпірично знайдені факти і наочно узагальнюючі їх моделі на основі урахування суб'єктивного сприйняття часто бувають більш зрозумілими. Автор не відмежовується від експериментальної науки, а лише хоче виправдати доцільність застосування слухової емпірики як певного дидактико-методичного доповнення до науки, що до того ж підтверджує її результати.

З цих позицій здається переконливим міркування Ю.Тюліна, коли він не математично, а емпірично зіставляв висотні інтервали від обертонів до їх основних тонів у конструюванні висотних моделей міжтонових відносин у співзвуччях [7, 51]. Дані спостереження переконують і інших відомих музикознавців – Ю.Холопова, М.Скорика та ін.

Порівнюючи результати використання математичних, лабораторно-акустичних і практико-емпіричних досліджень, зокрема якісних ефектів частотної співвідносності тонів у співзвуччях, виявляємо тотожність цих результатів. Отже, музикант, який довіряє практико-емпіричним методикам, багато в чому недалеко відійде від висновків експериментальної науки. Математичну ідею споріднення тонів Л.Ейлера можна «відчутти» і порівняти графічно (на нотних станах) виписані їх «спектри» – натуральні звукоряди (надалі скорочено – НЗ) обертонів.

Музикант відчує частоту 440 герц практично як «ля» навіть при деяких відхиленнях по висоті («зону» цього «ля»), і ця частота буде названою «ля» і як вираз тону чи обертону – компонента якогось спектра. Нотно-графічний їх вираз буде однаковим при наявності зонності відчуття висоти. Отже, чим більше спільних «нот» в порівнюваних схемах НЗ, тим акустично «рідніші» самі тони –

складні звуки. Для таких порівнянь не треба ніяких приладів, а тільки нотний папір з олівцем. Найближчими є тони у квінтовому сполученні (не враховуючи октави), найвіддаленішими – у півтоновому і тритоновому. Перепад між ними – різні ступені споріднення.

Отже, можна припустити, що для певних аспектів музикознавчої практики у викладацькій діяльності математичні, емпірично-слухові (власний досвід) і нотно-графічні (як то не дивно!) порівняння тонів дають приблизно однакові показники для висновків. Це ж підтверджує і музична практика щодо формування оптимальних для сприйняття структур співзвуч, їх зв'язків, відчуття обертонів тощо. Тому здається правомірним «у робочому порядку» припустити правомірність орієнтації на структуру НЗ як на природну модель феномена тону.

У словниках [4; 11] НЗ пояснюється як система, що складається з основного тону і обертонів, а їх ідеальний числовий природний порядок при екстраполяції на поділ звукових частот забезпечує їх гармонічне злиття мовби в одну висоту тону. Саме її ми і відчуваємо як основний тон, а обертонна «аура» включається в інші «механізми» звучання (тембр, забарвлення – К.Штумпф) тощо.

Точна висотна інтерваліка співзвуч реально в музичній практиці певною мірою, без сумніву, відхиляється від інтерваліки НЗ, і все ж звичні в класично-романтичній музиці структури дуже близькі до її структурних елементів [6]. Тому напрошуються наступні узагальнення: «Натуральний звукоряд – зосередження природних властивостей звукового матеріалу музики. Коефіцієнти інтервалів в натуральнім звукоряді – числа модель гармонії. На подобу натурального звукоряда бас (в ролі основного тону) – фундамент акордової гармонії...» [4, 374]. «...Це підтверджує, що закономірності поєднання звуків у гармонії задекларовані в самій природі утворення звука, вони слугують фізичною основою всіх музичних систем» [11, 311].

І все ж природна «досконалість» структури НЗ не може вважатися суттєвою універсальною парадигмою будови всіх гармонічних формацій, а лише відтворює певні первісні структурні нормативи і основи, які приховано структурно детермінують їх, у тому числі і структуру самого НЗ. Сучасна дослідниця систем акустичної комунікації людей і тварин І.А.Вартанян, відзначаючи важливу роль законів чисел, зазначає, що «людина, підбираючи найбільш приємні для себе звуки, прийшла (емпірично – В.С.) до (оптимальних – В.С.) частот, а їх прості числові відносини вона віднайшла вже пізніше» [2, 37].

Таким чином, за допомогою структури НЗ можна моделювати природні властивості будови співзвуч, зафіксувавши їх нотними знаками для підтвердження вражень сприймання їхньої акустичної сили і, кінець кінцем, результатів внутрішньофонічної централізації співзвуч. Екскурс у цю тему тут дається лише як виправдання чисто методико-практичної пропозиції, чим полегшуються аналітичні акції. При всій привабливості позиції П.Хіндеміта щодо ролі комбінаційних тонів у визначенні основного тону акордів є цілий ряд невідповідностей розрахунків П.Хіндеміта [12] тому, що ми практично відчуваємо, на що звернув увагу М.Скорик [6, 28-29] і запропонував довіряти більшій кількості відповідностей НЗ. Автор цієї публікації віддає перевагу доводам останнього.

Відносно фактора акустичної сили роздум можна вести, спираючись на результати порівнянь обертонових шкал НЗ різних тонів. В акустично споріднених тонів встановлюється зв'язок єдності, і чим вищий тон, тим міцніший цей зв'язок і тим монолітніша єдність і тим більш цільна спільна структура через більш чіткий її внутрішній порядок. У даному варіанті чіткіше виявляється зв'язок тонів в аспекті домінування, тобто більш відчутним і однозначним буде центр (основний тон) співзвуччя як наслідок природної простоти внутрішнього чисельного порядку звукових частот, ідеальною моделлю чого і є НЗ, компоненти якого фактично повністю зливаються в одну якість. Саме така обставина відповідає більш високій акустичній силі співзвуччя.

Наприклад, співзвуччя c-e-g-b сильніше співзвуч c-e-g-h чи c-es-g-b тому, що цілком відповідає структурі з 4-5-6-7 обертонів НЗ, а у другому випадку h, до того ж воно ще й «самосуперечить» собі двома сильними квінтами (див. пояснення М.Скорика – [6]). В цілому загальний критерій рівня акустичної сили прямопропорційний тому, якій частині НЗ відповідає будова співзвуччя та його компонентів: ближче до «нижньої» зони вона вище і навпаки. Важливе значення має відповідність одного з тонів співзвуччя основному тону НЗ (або його октавному дублікату), домінування якого

легко відчувається. Істотне і «старшинство» еталонного тону (2-й натуральний звук «сильніший» за 3-й, 3-й – за 4-й і т.д.). Дуже впливає і висотне місцезнаходження орієнтуючої субструктури співзвуччя. У комплексі gis-h-d-a такою є квінта d-a, але вона знаходиться вище двох тонів, через що знижується її опорна функція. Нарешті, висота акустичної сили залежить від інтервальної компактності співзвуччя. Сприйняття акустичної сили залежить також і від розвитку гармонічного слуху, музичного досвіду, темпу гармонічної пульсації в музичному процесі тощо.

У класифікаційному відношенні можна уявити чотири ступені акустичної сили: високий, середній, низький і акустично інертний. При високій силі настає повна ідентифікація співзвуччя в тісному розташуванні з відповідним фрагментом НЗ у «конструктивній» його зоні; можливе мінімальне дисонування; відсутність внутрішньоструктурних суперечок; збіг одного з тонів співзвуччя з основним тоном НЗ. Відповідно у більш низьких ступенях сили будуть певні послаблення названих дій. Таким чином, формується градація акустичної сили двозвуч, яку вперше запропонував П.Хіндеміт. Опісля її підкоректував М.Скорик [6, 33-34]. Тут також пропонується і власний варіант: високий ступінь (ч. квінта, ч. кварта, в. терція, м. септима); середня (в. септима, м. секста), низький (в. секста, м. терція, в. секунда), акустично інертний (м. секунда, тритон). На підвищення акустичної сили також впливає «безваріантність» ідентифікації з компонентами конструктивної зони НЗ. «Модель» м. секунди можлива у різних варіантах співвідношення натуральних тонів (12/11; 13/12; 15/14; 16/15), але жоден з них не потрапляє у нижню зону ряду, тому основний тон у неї, як і в тритоні, на слух визначити практично неможливо.

У багатозвучних співзвуччях акустичну силу послаблює поліструктурність. Впливають внутрішні орієнтуючі субструктури, якщо вони акустично більш сильні серед решти компонентів. Ю.Холопов будь-яку уособлену субструктуру складних акордів називає субакордом, але уявляється доцільним їх функціонально розмежовувати і виділити значення «орієнтуючих». У співзвуччі c-d-e-g-a в ролі субакордів можливі структури c-e-g (найбільш сильна) та c-e-a, але ж у будь-якому варіанті комплексна структура буде акустично більш слабкою з обома субакордами. М.Скорик називає 6 акустично сильних звукових комплексів які звичайно, виявляються як орієнтуючі субакорди у будь-яких ситуаціях: c-e-g-b-d; c-e-g-b; c-e-g; c-es-g; c-g; c-e [4, 35]. Там же автор пропонує їх назви: p(nona); s(septima); d(dur); m(moll); q(quinta); t(tercia).

Приводимо послідовність зниження акустичної сили тризвучних комплексів з таблиці М.Скорика (його нумерація дається в дужках, див. – [6, 41]), але в іншій послідовності, ніж зазначено в автора статті. Високий ступінь: 1,2,3(10), 4(7), 5(6), 6(5). Середній: 7(4), 8(18), 9(12), 10(3), 11(19), 12(7). Низький ступінь: 13(8), 14(13), 15(9), 16(14), 17(15). Акустично інертний: 18(16), 19(11). Співзвуччя з більшою кількістю звуків найчастіше відчуваються у двох планах: а) субординаційність в середині субакорду; б) співвіднесення інших тонів до орієнтуючого субакорду. Саме тому ступінь акустичної сили багатозвучних комплексів визначається головним чином силою його центрального субакорду і можливостями його уособлення на слух.

Функціональний аспект уявлень враховує фонічну неповторність, унікальність звучання співзвуччя і співвідношення його з об'єктивним «мірилом» структури у НЗ. Така «точка відліку» може бути названою акустичним еталоном структурної первісності (АЕСП), який можна у м о в н о визначити як фрагмент структури НЗ, що фігурує в процесі сприйняття гармонії як генетично вихідної, акустично обґрунтованої моделі структурного інваріанта співзвуччя, яке з ним порівнюється. Відношення співзвуччя до його АЕСП можна назвати акустичною функцією цього співзвуччя.

Наприклад, для кварта її АЕСП буде квінта, для м.терції – в. секста як структура, що характеризується обертонами, які лежать нижче (мовби зворотне обернення), і не має інших варіантів структури. Саме ця галузь явищ є об'єктивною основою слухового відчуття основного виду (структурного інваріанта) співзвуч і їх обернень.

В аналітичній роботі, крім вияву результатів внутрішньофонічної централізації (про це мова йтиме далі), вияв і теоретичне пізнання акустичної сили співзвуч у музичному процесі може мати різні значення. Наприклад, можна якоюсь мірою зрозуміти прихований алгоритм ладової логіки слухової уваги людини при інтонуванні сучасної музики з її складнощами взаємодій принципово

різних основ музичного мислення з певними виходами навіть на складні питання стилю, драматургії, динаміки гармонічного напруження тощо.

У початковій музичній побудові 1-ї частини «Карпатського концерту» М.Скорика найбільш акустично сильним акордом є 1-й акорд у другому такті. Решта вертикалей акустично слабші. Такий добір фонічних засобів в цілому включено у загальну логіку контрастності складу всіх побудов першого розділу композиції – рефрену рондальної форми. Саме така комбінація фонічних ефектів у перших трьох тактах відрізняє всю фразу від інших, які організовані інакше...

АЕСП сильнішого акорду – структура s (див. М.Скорик – [6]), а останній – сам по собі дуже акустично суперечливий і не може повністю суміститися з природним еталоном структури. Метрична нерівність умов звучання фонічно різних акордів цієї фрази забезпечує специфічну фонічну нестійкість, тобто зв'язок контрастної плинності від взаємодії різних за акустичною силою акордів. У сукупності формується основа функціональності у сферах фонізму гармонії як основи своєрідної динаміки музики. Дисонантна нерівність структури акордів 1-го такту вже у другому знімається згаданою м'якою дисонантністю акустично найсильнішого акорду цілком терцової структури, що має ще й і чітке ладове значення. Логіка ходу цієї побудови, зрозуміло, забезпечується також взаємодією мелодичних, метроритмічних, жанрових, регістрових, тембрових та інших компонентів музичного руху, однак своє скромне місце у складній інтонаційній системності займає і фактор акустичної сили акордів. Це особливо помітно у випадках зіставлення різних музичних побудов композиції, акордика якої активна в плані нерівності ступенів акустичної сили подібно до того, як співвіднесені акустично слабкі збільшені трізвучки у 1-й частині, сильні «пентахорди» середнього розділу і фонічно суперечливі співзвуччя репризи прелюдії К.Дебюсі «Вітрила».

Після необхідної теоретичної і методичної деталізації розгляду фактично допоміжного питання про акустичну силу співзвуччя перейдемо до головної проблеми даної публікації, яка пов'язана з поняттям внутрішньофонічної централізації. Якщо акустична сила існує як один з певних прихованих детермінантів формування фонізму співзвуччя, як складний звуковий феномен, що має ряд специфічних параметрів, та як одна з умов його «буття», то те, що тут названо внутрішньофонічною централізацією, виявляється «конкретною розстановкою сил». Не охоплюючи суті специфіки фонізму повністю, цей феномен однак проявляє себе як важливий фактор керування фонічними якостями співзвуччя. Централізація тонів у фонізмі деякою мірою подібна до функції наголосу в словах вербальної мови, переміна місця якого при одній комбінації фонем може докорінно змінити смисл слова: замок – замок, дорога – дорога.

Це поняття визначається як слухове відчуття комплексу тонів, при якому формується певний результат внутрішнього порядку поміж його тоновими компонентами і створюється так званий «субординаційний» функціональний розподіл їх значення в аспекті домінування (коли ми уявляємо первісний структурний вихідний центр як основу свого роду «мікроладу» та співвіднесену з ним тонову «периферію»). На нашу думку, питання розширюється, коли проблема охоплює фактор фонізму, а не лише ладовий аспект [1; 6; 8; 9; 12]. М.Скорик акцентує увагу на ролі основного тону в фонізмі [6], однак і у нього це питання фігурує передусім як «допоміжний хід».

Однак причини відчуття основного тону вищеназвані автори, як вже зазначалося, пояснюють по-різному. Не полемізуючи з ними, ми вважаємо, що найважливішим є наявність самих фактів такого явища в фонізмі і аналіз того, в яких системних зв'язках виявляється результат слухових вражень, що можуть діяти в різних музично-граматичних і інтонаційних процесах, але для цього потрібні цілісні уявлення про дію всього складного феномена фонізму в гармонії. Тому тут і розглядається дія акустичної сили як одного з детермінантів внутрішньофонічної централізації співзвуччя. У цілому ж фонізм тут виступає як складний фактор гармонії, що за своєю суттєвою вагомістю дорівнює ладу [5]. Зв'язки тонового складу з основним тоном у співзвуччях забезпечують розпізнання основного виду і обернень, а це вже відкриває нову теоретичну проблему, яка в даній статті не є предметом дослідження.

Різні принципи структури акордики формували різні концепції пояснення їх централізації. Перевага терцовості утвердила інтервально-статистичну форму розуміння. Від часу Ж.Ф.Рамо центром вважали приму. В умовах інших основ та ще й під впливом складних контекстів більше діє

сенсорно-акустична форма централізації – коли прима і акустичний центр, який відчутний автономно, можуть не збігатися [9]. Тому виникають суперечки і варіанти у зв'язках тонів.

У співзвуччі a-d-e-fis-cis тоновими центрами можуть бути три звуки. В акустично сильній мажорній субструктурі a-e-cis центром є а, аналогічно звук d об'єднує комплекс a-d-fis, а звук fis централізує мінорну структуру a-fis-cis... Подібна переорієнтація істотно відбивається на формуванні остаточного фонічного ефекту, що розглядається також і в інших публікаціях [1; 8; 9]. Факт можливості варіантної централізації дозволяє виділити як спеціальний параметр тип централізації – односторонню чи багатозначну (термін узятий із праці В.Федулова про «багатозначність акордів» [8]).

Різні теоретичні позиції обумовили і різні терміни щодо назв центрів. Тут вони подані в такому порядку: п р и м а – центр інтервально-структурного профілю, а к у с т и ч н а о с н о в а (С.Церлок-Аскадська [10]), що відчувається поза інтонаційними контекстами. До вже існуючих варто додати т о н п е р е в а г и (зустрічається при різних подвоєннях тощо) як контекстно детермінований. Загальнородовим треба вважати термін о с н о в н и й т о н. У складних поліакордах (Н.Гуляницька), звичайно, слух обирає акустично найсильнішу субструктуру (аналогічно до основного тону в моноакордах) – о р і є н т у ю ч и й с у б а к о р д, що співдіє з іншими – рядовими субакордами (Ю.Холопов функціонально не диференціює терміни).

Наприклад, у Прелюдії для ф-но М.Коляди (див. Українська радянська фортепіанна музика. Т.1. Ч.1., К., 1974. – С.75) у 5-му такті широко розташований акорд e-gis-h-cis – «квінтсектакорд» містить у собі 4 тони e в різних октавах, 2 h, 1 gis і 1 cis (прима), який не переважає тиску 4-х акустичних основ – e – реального центру! У 7-му такті в акорді fis-a-cis-e – «септакорді» – реальним орієнтуючим субакордом є a-cis-e з центром а, тому основною формою акорду буде a-cis-e-fis – тризвук з секстою (!), що реалізується в оберненні з секстовим тоном у басовому голосі!

Цікаві зіставлення склалися у 1-й частині фортепіанного циклу Б.Лятошинського «Відображення» ор.16, де опорні поліакорди в кінці кожної фрази (ніби фонічно уособлені) все ж поєднуються єдиним основним тоном нижньої акустично сильнішої квінтової субструктури. Горизонтальна ж лінія цих основних тонів укладається в головну технічну (і деякою мірою змістовну) ідею твору. У цілому вона має таку послідовність: Fis-D-H-A (перше речення), C-E-G-A (друге речення) і має приховану симетрію з центром А, тобто структуру дзеркального взаємовідображення. Оскільки принцип дзеркально-симетричного відображення розповсюджено тут і на галузь тематико-фактурної будови (у другому реченні весь матеріал першого поданий в оберненні, звідки й задекларована сама назва твору), тому техніку внутрішньфонічної централізації співзвуч включено в загальну систему логіки музичного мислення, яка через десятки років гіперболізована і у вступі до Четвертої симфонії композитора, де використано вищезазначений музичний матеріал.

Продовжуючи теоретичне вивчення цього фактора, можна установити ступені такої централізації, де важливою здається дія акустичної сили співзвуч. Наприклад, якщо у формі експерименту зосередитися слухом на верхньому тоні звучання великої терції, то можна почути специфічне звукове коливання при активізації нижнього тону як основного. При відчутті малої терції ніби «на місці» уявляється вершина, а основа мовби «марніє». Це підтверджується об'єктивністю певних сенсорно-акустичних обґрунтувань, що дотично також констатує і М.Скорик [6].

У дослідженнях музикознавців-фахівців [1; 6; 9; 12] пропонуються порівняльні таблиці, що узагальнюють відчуття основних тонів двозвуч відповідно ч. квінти і кварта, в. терції і м. сексти. Відносно інших інтервалів виникає розбіжність. Аналіз власних слухових реакцій і урахування педагогічного досвіду переконує у доцільності орієнтації на матеріал М.Скорика, що потребує лише деяких уточнень. Високий рівень внутрішньфонічної централізації фіксується у гостроцентралізованих співзвуччях з однозначним виявом акустичної основи при ідентифікації структури співзвуччя зі структурою відповідного фрагмента НЗ. Низький рівень – у співзвуччях з варіантами відчуття централізації та з існуванням найвагомшого з них. При середньому рівні не відчувається точної структурної переваги значення тонів орієнтуючих субструктур (тут централізація лише умовна). Децентралізованість властива співзвуччям, які позбавлені тонової субординації. Таким чином, можна представити власний варіант таблиці рівня централізації двозвуч (як конкретний зразок): високий

рівень – ч. квінта і в. терція (основний тон – нижній), ч. кварта і м. секста (основний тон – верхній); низький рівень – м. терція (основний тон – верхній), в. секста (основний тон – нижній); середній рівень – обидві септими і в. секунда (основний тон – нижній); децентралізовані – м. секунда і тритон.

Субординаційність тонового складу співзвуч позаконтекстових і контекстових ситуацій може бути різною. Зокрема, у К.Дебюссі співзвуччя пластових ліній часто не мають точних ладових визначень аналогічно до акордів у класичній музиці. У тт.9-12 третьої його прелюдії «...Вітер на рівнині» музична тканина формується з двох гармонічних пластів. Кожна вертикаль майже не централізується, тому що домінує горизонтальна орієнтація відчуття, коли в центрі уваги перебувають верхні точки пластових ліній. Верхній пласт сприймається як мелодично «розтягнутий» і колоритно «сяючий» поліпластовий каданс. Але все ж таки кожний момент руху має свій фонічний нюанс, де чергуються дві структури: des-es-ges-b та es-ges-b-c. Перша структура фонічно суперечлива (тут співдіють мажор і мінор), де структурним центром під впливом контекстових обставин проявляється акустично слабший мінорний ефект (значення попереднього ладового забарвлення і дія акустично сильної фонові субструктури Es-B – у нижньому регістрі).

Врахування ролі контекстів узгоджується з ідеєю багатозначності централізації у складних акордах [8; 9], що може ускладнювати ситуацію звучання – послаблення ладового аспекту, підсилення ваги фонізму, інтенсифікація імпресивно-декоративного фактора тощо.

У музичному відношенні (на практичному та теоретичному рівнях) фактор централізації щільно пов'язаний з виявом внутрішньої диференціації компонентів співзвуч, який закріплений вже і в термінології: «поліакорд» (Н.Гуляницька), «субакорд» (Ю.Холопов), «диференційовані фонічні елементи» (Т.Дугіна), що таким чином виділяються орієнтуючі комплексні центри. Ю.Холопов наголошує на значенні простих акордів для формування відповідних ситуацій. У даному разі такий субакорд стає ніби центром вищого порядку. Таким чином, можна констатувати про можливість існування ієрархії рівнів централізації: 1) основний тон й інші тони; 2) субакорд й інші мікроструктури; 3) співвідношення кількох субакордів у гармонічних напшаруваннях...

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бруснянин Г. Основной тон сложных аккордов //Проблемы музыкальной науки. – М., 1983. – Вып.5. – С. 99-106.
2. Вартанян И. Звук – слух – мозг. Л., 1981.
3. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. – К., 1983.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991.
5. Самохвалов В. Фонизм в системных представлениях //Музыкальное мышление. Сущность. Категории. Аспекты исследования. Сборник статей. – К., 1989. – С.85-93.
6. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. – К., 1983.
7. Тюлин Ю. Учение о гармонии. М. – Л., 1939.
8. Федулов В. К проблеме основного тона интервала и аккорда. (по поводу теории основного тона Хиндемита) //Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 95-126.
9. Холопов Ю. Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. – М., 1962. Вып. 1. – С. 303-338.
10. Церлюк-Аскадская С. Музыкально-теоретическое наследие Леонарда Эйлера в свете эволюции учений о звуковысотной организации. Дк. – К., 1987.
11. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1966.
12. Hindemith P. Unterweisung im tonsatz. – Mainz, 1937.

**Victor Samokhvalov**

#### ABOUT THE CHARACTER OF INNER PHONIC CENTRALIZATION OF A CONSONANCE

The article examines the phenomenon of inner functional differentiation of the tones of chords in harmony in the area of fonism. The author proposes his own specialized classifications and ideas for terminology relative to this problem and recommendations for systematic analysis.