

УДК 78.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-16>**Олег Николаевич Таганов**

ORCID: 0000-0003-1193-3466

кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры философии и культурологии  
Гуманитарного института  
Национального университета кораблестроения  
имени адмирала Макарова  
oltag@i.ua

## ТОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА КАК ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ: СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

**Цель статьи** – сопоставление пространственных представлений в мифологически-космогонических системах разных культур и специфических особенностей музыкальных структур и систем. **Методология исследования.** Методологическую основу исследования составляют компаративный анализ, ретроспективный анализ, индуктивная аналогия, системный анализ, а также метод дифференциации и обобщения. **Научная новизна.** В статье впервые обобщаются принципы внутреннего взаимодействия феноменов из совершенно разных сфер науки и культуры, которые коррелируют между собой на основе общих законов развития и объективных порождающих причин. В статье закладывается основание для разработки динамической пространственной модели музыкальных систем. **Выводы.** Музыкально-ладовые системы в своей эволюции тесно связаны с культурами, в которых они возникли и коррелируют с соответствующими моделями миропонимания этих культур. Очевидно, что связь между космогоническими и ранними музыкальными системами предполагала если не абсолютно тождественный, то очень похожий принцип их строения. Двоичность, троичность и подобная делимость в музыкальной системе дублировала идею делимости и взаимоотношений миропорядка в его космическом универсализме. В то же время существует объективная физическая данность природы звука и его психологического восприятия человеком, позволяющие создавать концептуальные пространственные модели музыкальных систем на основе общих законов и семантических параллелей с системами в других областях знания. Поскольку европейская музыкальная традиция, опираясь на объективную структуру физического феномена звука, тесно связана с основами европейской школы теоретической математики,

вполне правомерно полагать, что развитие представлений о взаимоотношениях музыкальных тонов было сопряжено также с развитием мифологического и позже философского космогонического мировосприятия. Это подтверждается примерами множества цивилизаций. На основе этого предполагается возможность создания динамических пространственных моделей музыкально-ладовых систем. Это дополняет и расширяет спектр понимания процессов музыкального творчества, взаимодействия феномена музыки с другими сферами деятельности.

**Ключевые слова:** музыкальная система, космогония, миф, пространственная модель, число, У-син, Пифагор, музыкальный лад.

**Taganov Oleg Nikolayevich**, PhD of Arts, Associated Professor, Associated Professor at the Department of Philosophy and Culturology of the Humanities Institute of the Admiral Makarov National University of Shipbuilding

**Tonal system as a spatial model: synergistic approach**

**Research objective.** The aim of this work is to consider and compare the spatial concepts within mythologic-cosmogonical systems in different cultures and the features of the musical structures and systems. **The methodology** is comparative analysis, retrospective analysis, system analysis, inductive analogy, differentiation, generalization. **The scientific novelty.** In the article for the first time summarizes the principles of internal interaction and phenomena from completely different spheres of science and culture, which correlate with each other on the basis of common laws of development and objective giving causes. The article lays the foundation for the development of a dynamic spatial model of musical systems. **Conclusions.** Musical-modal systems in their evolution are closely related to the cultures in which they arose and correlate with the respective models of the world understanding of these cultures. Obviously, the connection between cosmogonic and early musical systems provided for, if not absolutely identical, then a very similar principle of their structure. Duality, trinity and similar divisibility in the musical system duplicated the idea of divisibility and relationships of the world order in its cosmic universalism. At the same time, there is an objective physical datum of the nature of sound and its psychological perception by man, which allows one to create conceptual spatial models of musical systems based on general laws and semantic parallels with systems in other areas of knowledge. Since the European musical tradition, relying on the objective structure of the physical phenomenon of sound, is closely connected with the foundations of the European school of theoretical mathematics, it is quite legitimate to believe that the development of ideas about the relationship of musical tones was also associated with the development of a mythological and later philosophical cosmogonic worldview. This is confirmed by the examples of many civilizations. On the basis of this, it is assumed that it is possible to create dynamic spatial models of musical-modal systems. This will complement and expand the range of understanding of the processes of musical creativity, the interaction of the phenomenon of music with other spheres of activity.

**Key words:** musical system, cosmogony, myth, spatial model, number, Wu Xing, Pythagoras, musical mode.

**Таганов Олег Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри філософії та культурології Гуманітарного інституту Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова  
**Тональна система як просторова модель: синергетичний підхід**

**Мета роботи** – зіставлення просторових уявлень у міфологічно-космогонічних системах різних культур та особливостей музичних структур і систем. **Методологія дослідження.** Методологічну основу дослідження становлять компаративний аналіз, ретроспективний аналіз, індуктивна аналогія, системний аналіз, а також методи диференціації й узагальнення. **Наукова новизна.** У статті вперше узагальнюються принципи внутрішньої взаємодії феноменів з абсолютно різних сфер науки і культури, які корелюють між собою на основі загальних законів розвитку й об'єктивних причин, що породжують. У статті закладається основа для розроблення динамічної просторової моделі музичних систем. **Висновки.** Музично-ладові системи у своїй еволюції тісно пов'язані з культурами, у яких вони виникли, і корелюють із відповідними моделями світорозуміння цих культур. Очевидно, що зв'язок між космогонічними і ранніми музичними системами передбачав якщо не абсолютно тотожний, то дуже схожий принцип їхньої будови. Двоїчість, троїчість та подібна подільність у музичній системі дублювала ідею подільності і взаємин світопорядку в його космічному універсалізмі. Водночас існує об'єктивна фізична даність природи звуку та його психологічного сприйняття людиною, що дозволяють створювати концептуальні просторові моделі музичних систем на основі загальних законів і семантичних паралелей із системами в інших областях знання. Оскільки європейська музична традиція, яка спирається на об'єктивну структуру фізичного феномену звуку, тісно пов'язана з основами європейської школи теоретичної математики, цілком правомірно вважати, що розвиток уявлень про відношення музичних тонів був пов'язаний також з розвитком міфологічного і пізніше філософського космогонічного світосприйняття. Це підтверджується прикладами безлічі цивілізацій. На основі цього передбачається можливість створення динамічних просторових моделей музично-ладових систем. Це доповнює і розширює спектр розуміння процесів музичної творчості, взаємодії феномену музики з іншими сферами діяльності.

**Ключові слова:** музична система, космогонія, міф, просторова модель, число, У-сін, Піфагор, музичний лад.

**Актуальність теми дослідження.** Музыкальное искусство на современном этапе переживает некий переходный период очередной внутренней систематизации и консолидации, на что указывают многие искусствоведы, композиторы. В накопившемся багаже средств выразительности, идей, авторских концепций, стилей, результатов творческих поисков (удачных и неудачных), привлеченных элементов других видов искусств, синтезов различных уровней и тому подобного требуются

переосмысление, оценка и определение потенциальных перспективных векторов дальнейшего развития. В процессе этого переосмысления активное внимание с конца XX века привлекает концептуальный пространственно-временной аспект музыкальной сферы (в широком смысле). Долгое время его исследование имело чуть ли не антинаучный маркер в контексте темпорального бытия музыки как искусства звуков, и лишь немногие искусствоведы приоткрывали отдельные области пространственных особенностей в концептуальном существовании музыкальных идей.

**Цель исследования** заключается в сопоставлении пространственных представлений в мифологически-космогонических системах разных культур и специфических особенностей музыкальных структур и систем.

**Научная новизна.** В статье впервые обобщаются принципы внутреннего взаимодействия феноменов из совершенно разных сфер науки и культуры, которые коррелируют между собой на основе общих законов развития и объективных порождающих причин. В статье закладывается основание для разработки динамической пространственной модели музыкальных систем.

**Изложение основного материала.** По словам Дж. Юст, когда мы говорим о музыкальной структуре, «<...> we are dealing in yet another entirely different realm, music as a higher-cognitive object, or, to use Schoenberg's term, the *musical idea*. The perceptual space of music is the medium out of which the musical idea is shaped. But, just as the space of physical sound does not transfer directly to music perception, we should not assume that the musical idea exists in the same kind of space as the objects of perception”<sup>1</sup> [11, с. 6]. И хотя музыкальная поэтика не признает непосредственной связи между музыкально-художественным пространством и спецификой звукового воплощения его идеи через особенности тембрально-акустических свойств звука(ов), тем не менее невозможно игнорировать физические свойства и акустические законы, лежащие в основе объективного строения звуковых (в частности — музыкальных) комплексов. Влияние этих свойств может иметь большую или меньшую степень и опосредованность. Г. Лакофф и М. Джон-

<sup>1</sup> «<...> мы имеем дело с совершенно иной реальностью, музыкой как когнитивным объектом, или, выражаясь языком Шенберга, музыкальной идеей».

сон справедливо указывают: “Spatialization metaphors are rooted in physical and cultural experience; they are not randomly assigned”<sup>2</sup> [9, с. 19]. Некоторые тембральные композиционные техники и стили, характерные для таких композиторов, как Т. Мюрай, Ю. Дюфур, Ж. Гризе и другие, базируются непосредственно на имманентной системе обертоновых и формантных соотношений звука. Следует, однако, избегать соблазна полного отождествления структуры физического звука и структуры музыкального феномена. Дж. Юст подчеркивает: “The apparent similarity between our musical concepts and a physical description of sound tempts us into a false equivalence, the equation of music as a cognitive object and as a physical object. This temptation is so basic to musical thinking that the entire history of music theory may be viewed through its lens, so ever-present and fundamental is the need to reconcile them”<sup>3</sup> [11, с. 5]. Вопрос существования музыкальных систем тесно связан с пространственным выражением таких систем в качестве моделей внутреннего и внешнего взаимодействия. Инструментом сопряжения потенциальных пространственных моделей в музыке и других сферах культуры является *соотношение*, выраженное через число. Однако «<...> число не просто количество, оно — тайна, поскольку в числах выражаются свойства музыкальной гармонии. Момент тайны, внесенный в самую математику, превращает ее в музыку, а познающих превращает в оркестру (союз), связанных единой симфонией людей» [4, с. 125].

Источником психологического «отождествления» музыкальных событий и пространственных координат в значительной мере является проекция физиологических реакций на звук и его интерпретация в объективных внешних и внутренних условиях существования (гравитация, дыхание). Относительно связи смыслового наполнения при восприятии музыки с позиционированием и ощущением тела в пространстве Мэтс Б. Кюсснер выдвигает предположение: “If the

<sup>2</sup> «Метафоры «опространствливания» уходят вглубь физического и культурного опыта; они не назначаются хаотично».

<sup>3</sup> «Очевидное сходство между нашими музыкальными установками и физическим описанием звука подталкивают нас к ложному тождеству, уравниванию музыки как когнитивного объекта и физического объекта. Этот соблазн настолько основателен для музыкального мышления, что вся история теории музыки может рассматриваться сквозь эту призму, поэтому всегда и постоянно требуется их переосмысление».

body plays a central role in making sense of music, then studying music perception through overt bodily responses such as drawings and gestures should tell us something about this meaning-making process”<sup>4</sup> [10, с. 35]. Эта проекция присутствует на всех структурных уровнях восприятия музыкальных произведений как основа механизма интерпретации [6].

Поскольку европейская музыкальная традиция, опираясь на объективную структуру физического феномена звука, тесно связана с основами европейской школы теоретической математики (см. идеи Пифагора), вполне правомерно полагать, что развитие представлений о взаимоотношениях музыкальных тонов было сопряжено также с развитием мифологического и позже философского космогонического мировосприятия. Это подтверждается примерами множества цивилизаций – античной европейской культуры (архаичные лады), древнекитайской культуры (система Wo-Xing), индо-тихоокеанской культуры (Carnatic system) и других. В своем исследовании Г. Лакофф и М. Джонсон указывают на то, что “<...> the major orientations up-down, in-out, central-peripheral, active-passive, etc., seem to cut across all cultures, but which concepts are oriented which way and which orientations are most important vary from culture to culture”<sup>5</sup> [9, с. 25], тем не менее это не противоречит постулату, что в основе древних космогонических взглядов и ранних музыкальных систем лежит принцип опосредованного тождества. Характерными чертами для них являются пространственная логика их бытия и онтологическое единство. Развитие первых и вторых расширяет и усложняет структуру уровней подобного тождества, образуя потенциальную «событийную матрицу» – кодекс правил и ограничений в разнообразии гармоничного выражения и развития. Само понятие *гармонии* обуславливается соответствием отдельных взаимодействий и отношений правилам и ограничениям, сформированным этими матрицами.

<sup>4</sup> «Если тело играет центральную роль в понимании музыки, то изучение восприятия музыки посредством явных телесных реакций, таких как движения и жесты, должно что-то прояснить для нас в процессе создании смысла».

<sup>5</sup> «<...> большинство направлений вверх – вниз, внутрь – наружу, к центру – к периферии, активное – пассивное и т. д., кажется, присутствуют во всех культурах, но каким образом эти направления трактуются и какие из них более важные, различается от культуры к культуре».

Именно такую строгую систему отношений видели философы и математики еще со времен античности в пространственном расположении небесных тел, которая получила название «Гармония сфер» — «высокоорганизованная звуковая форма, соответствующая музыкальной «совершенной системе», лежавшей в основе античных научных музыкально-теоретических представлений» [3, с. 14]. Рассматривая структуру этого понятия, воплощенную в так называемом «Небесном гептахорде», как одну из разновидностей музыкальных систем, можно резюмировать, что любая музыкальная система является вариантом звуковой событийной матрицы (музыкальное произведение) в инвариантном физически объективном поле натурального звукоряда, выходящего за пределы воспринимаемых слухом звуковых колебаний в направлении инфра- и ультрадиапазонов.

Очевидно, что связь между космогоническими и ранними музыкальными системами предполагала если не абсолютно тождественный, то очень похожий принцип их строения. Это следует из свойств лада как системы, которая «фиксирует и обобщает свойственный каждому историческому периоду интонационный словарь эпохи — то есть сумму музыки, прочно осевшую в общественном сознании» [1, с. 246]. Двоичность, троичность и другая делимость в музыкальной системе дублировала идею делимости и взаимоотношений миропорядка в его космическом универсализме.

Дихотомичность свойственна, без преувеличения, всем категориям и элементам музыкального языка, поскольку любое движение, процесс немислимы вне оппозиционного сопоставления. В пространственной проекции дихотомичность присутствует прежде всего, как оппозиция по вертикали — верх — низ. Горизонтальная оппозиция возникает как проекция времени — прошлое — будущее. Так, рассматривая древние музыкальные системы, мы находим этому подтверждение и в оппозиционности главных тонов (высокий — низкий) любого древнегреческого тетрахорда, и в противопоставлении ладовых наклонений этих тетрахордов, и в существовании основных и гиполадов. Аналогичную картину можно наблюдать в зарождении системы Wo-Xing (5 элементов) в Китае и ее воплощения в музыке в виде пентатоники, где положительные (мужские, *янские*) тоны противопоставлялись отрицательным (женским, *иньским*). Более того, интересно отметить тот факт, что в китайской пятитоновой системе (о ней более под-

робно будем говорить ниже) присутствует *три ян*-тона (агенты Неба) и *два инь*-тона (агенты Земли), что косвенно коррелирует с пятью античными тетра хордами, образующими, по определению Е. Герцмана, *совершенную неизменную систему* [2, с. 29] (в объеме двух октав). При этом, как и в китайской системе, каждый тетра хорд *совершенной неизменной системы* соответствовал (по Аристиду Квинтилиану) природной стихии: «[тетра хорд] *нижних* – Земля, как самая низкая; *средних* – Вода, как самая близкая к Земле; *соединенных* – Воздух, ибо он, нисходя и опускаясь, вошел в морские глубины и норы Земли <...> Огонь – *разделенных* (тетра хорду – *О. Т.*), ибо для его природы перемещение вниз нежелательно, естествен же для него сладостный переход вверх; *верхних* – Эфиру, который должен относиться к краю (мироздания)» [цит. по: 2, с. 55]. В обеих названных системах *основным* неизменно выступает центральный тон – Земля. В античной системе – это *mesē* (средний); в системе У-Син – средний (по структурному положению в системе) тон Гун (Управляющий). Обеим системам свойственна определенная асимметрия, обеспечивающая их внутреннюю динамику и потенциальную системную открытость. Следует отметить, что в современной космологии также есть теория так называемой *барионной асимметрии Вселенной* с преобладанием позитивной (видимой) *материи* над негативной (невидимой) *темной материей* (ср. Ян – Инь). Их взаимодействие проявляется через гравитационные феномены – систему тяготений. Иными словами, *проявление фундаментальных принципов строения и взаимодействия в различных сферах и на разных уровнях бытия допускает возможность взаимной интерполяции различных свойств одной системы на потенциальные свойства другой системы.*

Троичность также является очень важным основополагающим и систематизирующим принципом в античной и восточной традициях. Всё, что имеет или может иметь процессуальность с его исходным состоянием, конечным состоянием и стадией перехода (с потенциальной кульминацией), о чем очень подробно рассуждал в своих трудах Б. Асафьев, либо имеет стабилизирующий элемент для двух противоположностей, соотносится в этих традициях с числом «3». Как правило, это особенно отчетливо выражается в мифологической сфере, отражающей космогонические постулаты каждой цивилизации. Нет надобности делать пространные экскурсы в сферы приме-

нения троичности в музыке. Достаточно сказать, что наиболее ранние дошедшие до нас сведения о значении числа три в музыке Средневековья указывают на непосредственную связь между религиозно-онтологическим наполнением понятия Троицы как священного Таинства и музыкальным воплощением троичного принципа в форме, ритме, метрическом аспекте любого произведения, в особенности религиозно-ритуального. Троичность как концепт формируется осознанием объемного пространства и сферичностью [6, с. 24–27, 38–48].

Взаимодействие принципов двоичности и троичности лежит в основе всех более сложных систем как в онтогенезе, так и в музыке. Эти принципы воплощаются в пространственных представлениях каждой культуры и могут быть также выражены через временные параметры. И наоборот, метроритмические деления времени могут выступать основой пространственных эйдосов.

Четверичность – в любой системе фиксирует пространственную устойчивость, симметричную четность. Это ориентация по четырем сторонам света во всех космологических системах; принцип, связывающий категории времени и пространства в космогонических системах. В восточной музыкальной традиции этот принцип пронизывает всю систему структурных связей, начиная от стиля и формы (рага), заканчивая звуковысотными отношениями, коррелирующими с временем суток, энергетическими потоками и эмоциональными состояниями человека. Четверичность является частным случаем деления Великого Предела (см. трактаты «Сичжуань», «Чжоу и цзи чжу» и другие) на уровне *символов* в соответствии с частями света и временами года, что имеет четкую связь с музыкально-звуковым выражением в культурах Азии и Дальнего Востока.

Этот же принцип четверичности мы находим в пифагорейском (и более раннем – египетском) Тетрактисе и иудейском Тетраграмматоне. Связанные со звуковым выражением, они воплощали строение Вселенной, являлись символами божественного проявления. Тетрахорды в древнегреческой музыке также раскрывали пространственный универсализм в отношениях микро- и макрокосма, заключенный в многообразии их внутренней вариантности.

В европейской музыкальной традиции четверичность воплощается пространственно прежде всего на уровне макро-

цикличности. Устойчивое завершённое циклическое построение произведения в своей структуре коррелирует с принципом сферичности, выраженным в «арочном» замыкании формы в тональном и интонационном плане. Однако этот принцип также становится одним из краеугольных камней мелодической структуры классицизма  $2 + 2 + 4$ . Характерная гармоническая основа такого строения также транслирует пространственную устойчивость с закреплением в последнем элементе.

Число пять, как уже отмечалось выше, является маркером *динамического* аспекта музыкальных систем Древнего Востока и Античности. В более развернутом взаимодействии с семиричным и двенадцатиричным принципами пентагональная структура становится базисом в построении одного из универсальных Платоновских тел — додекаэдра. Одновременно в музыке эта пространственная структура обеспечивает «тональное поле», формируемое главными элементами тональностей первой степени родства. Взаимодействие пяти элементов на основе дихотомической полярности подробно описывает пентагональная система У-Син, разработанная в рамках конфуцианского учения и получившая большое распространение в культурной, социальной, научной жизни Древнего Китая. Она является свидетельством того, что «<...> balance and harmony referred to the proper appearance and prominence of certain forces and phases — especially *yin-yang* and the Five Phases — at appropriate times of the day, month, and season»<sup>6</sup> [7, с. 17]. Пятифазность тесно переплетена с дуалистичной природой инь-ян не только в музыкальной системе Древнего Китая, но является и определяющим принципом в гомеостазисе всей системы бытия природы и социума этой культуры. Дженни Соу справедливо отметила: “Music’s role in cosmology made it an essential component of the *ganying* theory of resonance, in which things in similar categories of being were believed to sympathetically affect each other via resonant action at a distance”<sup>7</sup> [8, с. 29]. Античная музыкальная культура, хотя

<sup>6</sup> «<...> равновесие и гармония соотносятся со своевременным появлением и активизацией определенных сил и фаз — особенно инь-ян и пяти фаз — в соответствующее время дня, месяца и сезона».

<sup>7</sup> «Роль музыки в космологии сделала ее существенным компонентом теории резонанса ганинь, в которой вещи в подобных категориях бытия, как полагали, симпатически влияют друг на друга через резонансное действие на расстоянии».

и не акцентирует пятиричные комплексы, как в китайской культуре, тем не менее также не обходит их значимость стороной. Упомянутая уже выше *Совершенная неизменная система* в Античной Греции и китайская система У-Син в своем возникновении относятся примерно к одному промежутку времени, при этом с большой степенью вероятности можно предположить, что они не ощутили взаимного влияния. Тем не менее характерным и очень важным аспектом этих столь различных систем является «единство в условиях иерархичности» [5, с. 7].

О симеричности, семи-элементности как принципе музыкального языка и музыкальной структуры в большинстве случаев упоминается в связи с пятиричностью и суммарной двенадцатиричностью. В космогонических системах этот принцип имеет сакральное значение, что можно наблюдать, в частности, в эпосе многих народов, в их фольклоре, традициях. Уже упомянутая концепция Небесного гептахорда (семизвучие) как идея Музыки Небесных Сфер является одним из воплощений принципа тождественности («Что наверху, то и внизу») динамических систем планетарного и музыкального масштаба. Позже, в начале XVII века она была развита уже на несколько других принципах Иоганном Кеплером, который считал *Harmonices Mundi* вершиной своего научного творчества. И, что примечательно, именно в этом труде (в последней 5-й главе) он вывел свой Третий закон движения планет при рассмотрении *правильных многогранников* (ср. Платоновы тела, «Тимей»). Таким образом, сам факт научного открытия в сфере астрономии, базирующийся на понятии звуковой гармонии, соотношении акустических феноменов, выраженном через числовые соотношения, косвенно подтверждает существование инвариантного физически объективного поля (пространственной модели, системы), которая в музыкальном искусстве является базисом для звуковой событийной матрицы – музыкальных произведений.

Семь основных нот в 12-тоновой равномерно темперированной европейской системе (которые издавна пытаются связывать в различных комбинациях с семью основными цветами спектра) транслируют этот принцип в музыке уже на самом базовом уровне. В сочетании с альтерированными пятью тонами они формируют полную систему в объеме одной

октавы. Семь полных октав звукоряда составляют объем, наиболее эффективно используемый в музыкальных произведениях. Пространственное воплощение семиричности чаще всего можно встретить в виде сакральной семилучевой звезды во многих мифологических системах. Характерные семь звезд созвездия Большой Медведицы также присутствуют в эпосе многих народов. В пространственной ориентации также присутствует число семь в виде шести векторов действия (вперед, назад, влево, вправо, вверх, вниз) и центра покоя. Связь пространственных векторов движения и их проекции на музыкальную интонацию и свойства звука подробно описана в монографии автора данной статьи [6, с. 38–48].

Об использовании и значении двенадцатиричной системы в космогонических мифах и музыкальном искусстве Европы и Азии, о привлекающих внимание всех без исключения исследователей к подобию их строения и корреляции элементов написано множество трудов, выдвинута масса теорий и предположений, которые нет возможности перечислять в рамках данной статьи. Рассмотрение и изучение каждой из разновидностей этих систем в музыке и религиозно-мифологической сфере требует отдельных детальных подходов и компаративного анализа. Детальный анализ двенадцатиричной системы как совокупности семиричной и пятиричной систем выходит за рамки данной работы и будет продолжен в следующих статьях. Однако исходя из рассмотренных выше данных можно сделать определенные выводы и допущения.

**Выводы.** Музыкально-ладовые системы в своей эволюции тесно связаны с культурами, в которых они возникли, и коррелируют с соответствующими моделями миропонимания этих культур. В то же время существует объективная физическая данность природы звука и его психологического восприятия человеком, позволяющие создавать концептуальные пространственные модели музыкальных систем на основе общих законов и семантических параллелей с системами в других областях знания. На основе этого предполагается возможность создания *динамических пространственных моделей* музыкально-ладовых систем. Это дополнит и расширит спектр понимания процессов музыкального творчества, взаимодействия феномена музыки с другими сферами деятельности.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Ленинград : Музыка, 1986. 224 с.
3. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. Исследования. Санкт-Петербург : Алатейя, 1995. 336 с.
4. Гудимова С. Числа сакральные, числа символические. *Вестник культурологии*. 2017. № 3 (82). С. 122–134.
5. Рыбинцева Г. Музыкальное искусство как образ мироздания: от Античности к новому времени. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2017. № 2. С. 6–11.
6. Таганов О. Звуковое пространство музыкальных произведений: особенности психологического восприятия : монография. Николаев : НУК, 2017. 248 с.
7. Fox Erica Brindley. Music, cosmology, and the politics of harmony in early China. *State University of New York Press*. 2012.
8. So Jenny. Music in the Age of Confucius. Washington, D. C. : Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, 2000.
9. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press, 1980.
10. Mats B. Küssner. Shape, drawing and gesture: empirical studies of cross-modality. *Music and shape* / Edited by Daniel Leech-Wilkinson, Helen M. Prior. New York : Oxford University Press, 2017.
11. Yust J. Organized time: rhythm, tonality, and form. New York : Oxford University Press, 2018. 423 p.

**REFERENCES**

1. Asafyev, B. (1971). Musical form as a process. Leningrad: Music [in Russian].
2. Herzman, E. (1986). Antique musical thinking. Leningrad: Music [in Russian].
3. Herzmann, E. (1995). Music of Ancient Greece and Rome. Research. Saint-Petersburg: Alateya [in Russian].
4. Gudimova, S. (2017). Numbers sacred, numbers symbolic. *Herald of Cultural Studies*. Vol. 3 (82). pp. 122–134.
5. Rybintseva, G. (2017). Musical art as an image of the universe: from Antiquity to the New Age. *South Russian musical almanac*. Vol. 2 [in Russian].
6. Taganov, O. (2017). Soundscape of Musical works: Features of Psychological Perception. Monograph. Nikolaev: NUOS [in Russian].
7. Brindley, Erica Fox (2012). Music, cosmology, and the politics of harmony in early China. State University of New York Press. (SUNY series in Chinese philosophy and culture) [in English].
8. Jenny, So (2000). Music in the Age of Confucius. Washington, D. C.: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery [in English].

9. Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press [in English].

10. Mats, B. Küssner (2017). *Shape, drawing and gesture: empirical studies of cross-modality. Music and shape*. Edited by Daniel Leech-Wilkinson, Helen M. Prior. New York, NY: Oxford University Press (Series: Studies in musical performance as creative practice) [in English].

11. Yust, J. (2018). *Organized time: rhythm, tonality, and form*. New York, NY: Oxford University Press (Series: Oxford studies in music theory. Includes bibliographical references and index) [in English].

УДК 78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-17>

*Александр Александрович Перепелица*

*ORCID: 0000-0001-5206-205X*

*кандидат искусствоведения,*

*и. о. доцента кафедры оперной подготовки*

*Одесской национальной музыкальной академии*

*имени А. В. Неждановой*

*[o.perepl@gmail.com](mailto:o.perepl@gmail.com)*

## **ЭСТЕТИЗАЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА-ДРАМЫ № 2 К. ЦЕПКОЛЕНКО**

*Категория трагического как культурологическая проблема приобретает универсальную широту и может рассматриваться как одна из центральных в духовном опыте человека и человечества, а значит, анализ феномена трагического всегда актуален. Исследование феномена трагического представляет особый интерес в контексте творчества К.С. Цепколенко. Столкновение двух сил – жесткого неумолимого рока и феномена коллективной несгибаемой воли, твердости характера и жажды жизни. Пять каденций, в которых фортепиано выступает в диалоге с одним из инструментов оркестра, раскрывают трагический путь борьбы и, в конце концов, торжества «светлых» сил. Каденции олицетворяют собой психологические состояния героев, и каждая из них становится рубежом качественных изменений. Дуэты, которые в конце*