

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ МУЗЫКИ НАРОДОВ МИРА: ТЕОРИЯ КОНТОНАЦИИ

Современный мир с его уникальным опытом всеобщего *историко-географического, межкультурного и межцивилизационного взаимодействия*¹ подводит науку к черте поиска новой методологии, основанной на *универсальности*. В области отечественной культурологии и искусствознания необходимость в этом поиске стала осознаваться во второй половине – конце XX века. Ю.Н. Холопов, внесший весомый вклад в изучение западной и отечественной музыки и музыкальной науки, писал о признаках окончания в наши дни «некой гигантской исторической “плиты”», когда отойдя в прошлое, удивительно богатый и ярчайший исторический пласт стал «одним из эпизодов глобальной панистории»². По убеждению ученого, это событие «означает новый этап эволюции искусства звуков <...> великий синтез идей настоящего и прошлого, открытие перспектив для подлинных художников, творчество которых есть создание нового как природное продолжение мирового творения»³.

В отличие от искусства, наука более консервативна в своем отношении к традиции: появление нового в ней всегда нуждается в опоре на авторитеты прошлого, подтверждающего его необходимость своим опытом. При этом универсальной формулой революционности научного познания, не замыкающегося на достигнутом, а постоянно расширяющего свои горизонты в бесконечности бытия, является парадокс перманентного отрицания этого прошлого. Он сформулирован в выводе известного древнегреческого философа «Я знаю то, что ничего не знаю»⁴.

Значимость традиции для научного открытия, ценность которого определяется его перспективностью, бесспорна: «Каждый выдающийся исследователь вносит свое имя в историю науки не только собственными открытиями, но и теми открытиями, к которым он побуждает других», – отмечал крупнейший немецкий физик XX столетия Макс Планк. В таком контексте, как открывшую новые сферы современной научной методологии в музыкознании, следует рассматривать *теорию интонации*, разработанную в XX столетии Б.В. Асафьевым⁵ и его последователями. Одним из отправных моментов для данного открытия в контексте новых поисков в области музыковедения стала полемика о *генезисе музыки*, которая велась в научных публикациях западных и отечественных ученых в начале прошлого века. В отличие от ведущего западного этноинструментоведа, музыковеда и искусствоведа К. Закса, указывавшего на первостепенную роль в процессах формирования музыкального

¹ Здесь и далее в тексте, в том числе в сносках и цитатах, кроме цитат из трудов И.В. Мациевского, *курсив* наш – А.А., В.Л.

² Холопов Ю. Итоги трехтысячелетнего развития. – См.: Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. С. 618.

³ Холопов Ю. О сущности музыки. – Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 17.

⁴ Отрывок из знаменитого изречения Сократа: «Я знаю только то, что ничего не знаю, но некоторые не знают и этого».

⁵ В письмах Б. Асафьева, а также трудах Л. Мазеля, М. Арановского, И. Рыжкина и других исследователей содержатся указания на значительное влияние на данную теорию идей Б. Яворского, изложенных ученым в книге «Строение музыкальной речи» (1908). – Консон Г.Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства). М.: Композитор, 2010. – С. 56-81.

искусства *музыкального инструментария*⁶, в качестве источника происхождения музыки Б.В. Асафьев рассматривал *речь*. Учитывая при анализе *речевой интонации*, как и *музыкального текста*, прежде всего, *звуковысотный аспект*, ученый опирался на собственный опыт *качественной оценки интервалов* в бытовой и стилизованной, поэтической и театрально-декламационной, *речевой интонации в русском языке*⁷. Этот опыт он использовал и в анализе *музыкальной интонации* на примере *русских, украинских, белорусских народных песен и произведений русских композиторов XIX века*. От трактовки интонации как *самой малой единицы музыкального языка* (по определению Б. Яворского, *наименьшей звуковой формы во времени*) Б.В. Асафьев приходит к пониманию ее как «одного из элементов *музыкально-выразительной связи тонов в их последовательности и одновременности*»⁸. С помощью *интонации как универсальной категории*⁹ в трудах Б.В. Асафьева и его последователей объясняются многие явления европейской и неевропейской традиционной и академической музыки трех последних столетий¹⁰.

На основе теории интонации, понимаемой как *интонация-форма* и *интонация-смысл*, в отечественном музыкознании появляются теории, разрабатываемые научными школами: *монодии* (С.П. Галицкая, А.Ю. Плахова), *музыкального содержания* (В.Н. Холопова, Л.П. Казанцева, А.Ю. Кудряшов); *музыкальной семантики* (Л.Н. Шаймухаметова). Наряду с *искусствометрическим подходом* в них широко используются *методы культурологии, семиотики, структурализма*.

В эпоху Нового и Новейшего времени для развития музыки народов мира особо значимым оказывается взаимодействие культурных феноменов, хотя и сложившихся на основе многообразных климато-географических, этно-исторических и регионально-цивилизационных факторов, но при этом четко разделяемых на две большие группы, обычно представляемых как «западная» (в культурологии – Запад) и «восточная» (Восток)¹¹. В контексте художественного осмысления этих феноменов их можно было бы определить условно как *Культуру Слова* и *Культуру Звука*¹². Исторически

⁶ Sachs C. Real-Lexicon der Musikinstrumente. Berlin, 1913; The History of Musical Instruments. N.Y.: Norton, 1940.

⁷ Б.В. Асафьев использовал практику наблюдения над такими основными оттенками речи, как зов, вопрос, утверждение, удивление, просьба, перечисление. В рисунке и динамике речевой интонации исследователь различал музыкально-существенные элементы: общую звуковую линию, распределение силы звучания, место главного акцента, диапазон и расстояния внутри данного интонационного объёма и темп.

⁸ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Б. В. Асафьев. - Книга 2-я. Интонация. - М.-Л.: Госмузиздат, 1947. – С. 105.

⁹ На трактовке *универсальных категорий* основаны теории, сложившиеся в отечественном музыкознании середины – второй половины XX столетия: *музыкального стиля* (С.С. Скребков, Е.В. Назайкинский), *музыкального жанра* (А. Сохор), *современной гармонии* (Ю.Н. Холопов), *современной музыки* (А.С. Соколов, К.В. Зенкин), *импровизации* (М.А. Сапонов). Развитию *методологической универсальности*, системной и комплексной методологической базы музыковедения способствуют междисциплинарные связи музыкознания с философией, социологией, культурологией, филологией, историей, психологией, математикой, физикой и другими областями гуманитарного и естественнонаучного знания.

¹⁰ Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура. Сборник статей. – М.: Советский композитор, 1986; Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования. Под ред. Б.М. Ярустовского. – М.: Музыка, 1965; Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История, становление, сущность. – М.: Музыка, 1984; Шахназарова Н. Интонационный «словарь» и проблема народности. – М.: Музыка, 1966.

¹¹ Мацневский И.В. Интонация, контонания и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. – Вып. 1. – М.: Московская консерватория, 2008. – С. 13.

¹² Показательны приводимые на интернет-сайтах понятия слова и звука, которые передают особенности их восприятия современными людьми в расширенном и метафорическом значениях: «Слово – это ... сила ... ответственность ... ветер ... единица языка... Звук – это ... воздушные вибрации; колебательное движение; волновая электро-импульсно заряженная часть бытия, обладающая свойством хранилища памяти сознательного мира и невидимого... Человек - это

находящиеся между собой в отношениях то объединения, то противостояния, именно они определяют приоритеты и в мировой музыке в целом, и в отдельных музыкальных традициях. При исследовании музыки в контексте данных феноменов даже самого серьезного и глубокого использования общепринятых понятий интонации, модуса, лада, гетерофонии, полифонии и ряда других, аналогичных им, на современном этапе явно недостаточно¹³. Интенсивное развитие многих этнических традиций в сфере Культуры Звука (например, в регионах Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, Тропической Африки) требует определенного пересмотра категориального аппарата науки, дополнения и уточнения основных научных терминов¹⁴, вплоть до понятия «музыка».

Что вбирает в себя современное понимание *Музыки*? Только ли *искусство, художественную деятельность и традиции народов*? Или, как когда-то – *порядок, управляющий Вселенной, как формулу Божественного мироустройства*? Некую *универсальную матрицу жизни человека на Земле*? *Космос природы и человеческих отношений*? *Мир всех людей и души отдельного человека*? *Структурную модель мышления и его главного свойства – способности к творчеству, направленному на созидание*?

«Если музыка и жизнь действительно взаимосвязаны и взаимообусловлены, то, может быть, именно в музыке, в ее различных проявлениях, закономерностях и перспективах стоит искать решение многих общечеловеческих проблем?!..» – спрашивает ведущий отечественный этноинструментовед, глава Санкт-Петербургской инструментоведческой школы, видный композитор, исполнитель и педагог И.В. Мациевский¹⁵. Ответом на этот и многие другие вопросы современной культуры, науки, искусства является сформулированная ученым *теория контонации*¹⁶.

Как *продолжающая развитие интонационной теории и других современных актуальных научных концепций*, теория контонации является одним из крупных научных открытий, способствующих серьезному *исследованию, глубокому изучению, практическому освоению* и, что весьма важно, *адекватному пониманию* специфики

”звук” в геометрической прогрессии мысли. Это объем... Это соединение открытой и закрытой части жизни на уровне “звука”». Как говорится, комментарии излишни.

¹³ Роль *звука и звукового начала* в процессах становления музыкального искусства и музыкальной культуры определяется как ведущая в области исследований *акустической природы музыки* (Н.А. Гарбузов, А.А. Володин, И.А. Алдошина), *психологии музыкального восприятия* (Е.В. Назайкинский, В.В. Медушевский, Д.К. Кирнарская) и *изучения мировой музыкальной культуры* (Е.В. Васильченко, М.И. Каратыгина, А.С. Алпатова). Закрепляющиеся как универсальные, представленные в данных концепциях категории позволяют рассматривать музыку и музыкальную культуру в целом в качестве универсального текста и, кроме того, обращать особое внимание на его коммуникативную и символическую природу. Отметим, что *отношение к музыке как к тексту* (М.А. Арановский, Л.О. Акопян), *а к музыкальному языку как к языку-коду*, реализующему одновременно самоидентификацию и универсализацию национальной музыкальной культуры или традиции и хранящей их информационной базы, указывает на ведущую роль в организации музыкальной структуры *музыкальной деятельности*.

В свою очередь, исследовать специфику *музыкального текста в его традиционном контексте* позволили сложившиеся в сфере *музыкального востоковедения* теории *музыкального профессионализма в культурах Запада и Востока* (Н.Г. Шахназарова), *творческого процесса музыканта – исполнителя и композитора* (В.Н. Юнусова), *философских основ классической музыки Востока* (Г.Б. Шамили).

¹⁴ Необходимость применения аутентичной терминологии по отношению к исследуемым в европейском музыкознании феноменам классической индийской, арабской музыки признавал Е.В. Назайкинский. В настоящее время в рамках проекта когнитивного музыкознания, разрабатываемого под руководством И.В. Мациевского в Российском институте истории искусств (г. Санкт-Петербург) проводятся исследования *автохтонной музыкальной терминологии* в этнических традициях народов мира.

¹⁵ Мациевский И.В. Интонация... С. 56.

¹⁶ Мацієвський І.В. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль, 2002.

современной академической и популярной музыки, основанной на западной композиторской традиции, и традиционной музыки народов мира. Она непосредственно связана с изучением различных типов и видов музыки и еще в большей степени музыкального текста и музыкального мышления, включая их природную, «надчеловеческую» составляющую – физическую и биологическую музыку, которая существовала и существует на Земле независимо от человека.

Как соотносятся контонация и интонация? Сосуществуют ли как равноправные универсальные категории? Составляют ли грамматическую, семантическую или семиотическую пару? Являются ли они частью онтологической (смысловой) или инструментальной (методологической) триады? Могут ли они быть сопоставлены как метафизическая и диалектическая категории? Или трактованы как диалектическое единство? Могут ли дополнять друг друга как целое и частное? Является ли в этом случае контонация дополнением интонации? Или, наоборот, интонация – лишь частный случай контонации, ее составляющая? Как можно объяснить контонацию в контексте современного когнитивного музыкознания? Наконец, по аналогии с асафьевским определением музыки как «искусства интонируемого смысла», каким образом можно трактовать музыку с позиции контонации? Быть может «искусства контонационной игры»?

На каждый из этих вопросов нет однозначного ответа. По нашему мнению, возможный спор между «контонационистами» и «интонационистами» сродни вечному (в том числе и от слова «век», то есть периодически происходящему в веках) научному спору – между реалистами и номиналистами, рационалистами и сенсуалистами, теоретиками и практиками науки. И все же попытаемся высказать свою точку зрения на данную проблему, сравнив обе концепции.

Сам И.В. Мациевский сравнивает контонацию с интонацией так: интонация – это «процесс переживаемого движения, преодоления пути от звука к звуку (от латинского *tonus in tonum* – из тона в тон), а контонация – созерцание, сослушивание и осознание объективно существующего (бóльшего или меньшего) конгломерата звуков, созвучания, со-размерности тонов звуков, тонов (лат. *son* = рус. с, со) и их сочетаний – в широком смысле этого слова – и формирование на этой основе самых разнообразных музыкальных творений»¹⁷.

В таком сопоставлении данных понятий можно выделить две определенных, соответствующих им сферы значений с характеризующими их целым рядом общекультурных и специальных музыкальных оппозиций¹⁸.

Интонация	Контонация
линейное, дискурсивное (левополушарное) мышление	нелинейное (правополушарное) мышление, целостное восприятие
логика, предопределенность	интуиция, непредсказуемость
интеллектуальное, мужское	чувственное, женское

¹⁷ Мациевский И.В. Интонация... С. 9–10.

¹⁸ Соотнесение с ними феноменов интонации и контонации условно, связи могут быть обнаружены аналитическим путем.

начало	начало
книжные культурные традиции	устные культурные традиции
речь, язык, письменность	пластика, танец, изобразительное искусство (скульптура), восприятие живописи и музыки
вербальное начало в музыке	невербальное начало в музыке
профессиональная музыка	народная музыка
каноническое в музыке	профанное в музыке
светская, в т.ч. театральная музыка	религиозная, обрядовая музыка
современная (начиная с эпохи Нового и Новейшего времени) музыка	архаическая (разных эпох) музыка
западная, европейская музыка	восточная, неевропейская музыка
композиторская музыка	традиционная музыка
вокальная музыка	инструментальная музыка
сольное музицирование	ансамблевое музицирование

Ученый определяет контонацию как *онтологически-аксиологическую категорию*, указывающую на *осознание* объективно существующего «конгломерата звуков, созвучания, со-размерности тонов» и их сочетаний и тем самым превращение их в *звучания, наполненные смыслом*; в звуки, которые являются носителями человеческого разума¹⁹. Заметим, что на характеризующие феномен музыки *соразмерность и слаженность звуковых высот* как одно из проявлений *гармонии мира* и на *мир звуков как образ мира* обращал внимание в своих трудах Е.В. Назайкинский²⁰.

В таком понимании осознание-осмысление звуковой реальности может свидетельствовать о *феномене смыслообразования* и в самом *творческом (музыкантском – композиторском и исполнительском) процессе*, и в его *теоретической (эстетической) рефлексии*. Как видно, акцент при этом переносится с *активной преобразующей деятельности* на *осмысление*, которое непременно включает этапы *концентрации внимания и мысли на изучаемом, исследуемом и творчески постигаемом явлении или объекте*²¹.

Образцом непосредственного применения подобной *контонационной слушательской технологии* могут служить существовавшая в Древнем Китае (с эпохи Чжоу) *система «ба инь» (восемь тембров)*. Согласно этой системе, главным для

¹⁹ По этому поводу исследователь приводит высказывания средневековых ученых Фараби и Имастасера. – *Мацевский И.В. Интонация...* С. 17.

²⁰ *Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки.* – М.: Музыка, 1988. – С. 95; *Мацевский И.В. Интонация...* С. 17.

²¹ Почти как у К. Леви-Строса: «сырое» (естественное - природное, необработанное, но при этом осознаваемое человеком – контонация) и «приготовленное» («сверхъестественное» – сделанное, обработанное человеком – интонация).

получения того или иного *тембра музыкального инструмента* был материал, из которого изготавливали инструмент и который должен был представлять звуком космические *первоэлементы и стихии*. Звучания таких инструментов в придворных церемониальных оркестрах воспринимались/осознавались высокопоставленными слушателями как их идеальные звучания.

И.В. Мациевский указывает на связь новой научной категории не только с категорией интонации, но и с *формообразовательными универсалиями в музыке: звуковысотной организацией, модальностью, мелодикой, ритмикой, многоголосием, гармонией, полифонией, композицией* и др.²² Как и интонация, контонация продуцирует как соответствующие ей по функционированию и структуре формообразовательные универсалии, так и их качества²³.

В *сфере звука* – это *тембровая расщепленность* и контонационная *синкретичность музыкального инструмента*, в *ритмике* – *комплементарность*, в *тематизме* – *рассредоточенность тематического развития*. В области лада – *модальность* как принцип *равноправия тонов в звукоряде*, контонационное *согласие модальных опор*, использование *суммарного звукоряда в ансамблевом исполнении*; в *тональности* – переход от идеи *тонального центра* и внутренних тяготений к *серийной технике*, идея *звучаний-созвездий*. В *фактуре* – *тембровый линейризм*, *темброво-регистровая пространственность*, *соединение в ансамбле сольных партий*; в *форме и композиции* – тяготение к *открытым структурам*, принцип *комбинаторики*²⁴.

В *музыкальном исполнении* в качестве проявления качеств формообразовательных универсалий выступает *темброво-артикуляционное напряжение звукового и музыкального происхождения, чисто звуковой экспрессии*. Его помогает ощутить пребывание в *звучании* в неподвижном, словно *вневременном* состоянии, создающее возможности для переключения на *внутренний эмоциональный уровень*²⁵. Отметим, что в традиционной, в том числе обрядовой, религиозной музыке такой тип музицирования, основанный на стагнации или отсутствии мелодического и ритмического движения и развития в целом, отражает категории мифического времени – мифологическую вечность (понимается как довременная стадия, «всевременье» или «безвременье») и связанную с нею мифологическую обращенность в прошлое.

Потому контонация может пониматься в виде со-бытия «звуков и звуковых комплексов окружающего мира, которыми человек не управляет, а лишь воспринимает как данность», и как дарованная человеку природой «возможность самому создавать звуки и звуковые миры»²⁶. В данном контексте учитывается значение для развития музыкальной культуры народов мира *музыканта*, который выступает в двух основных качествах: творца музыки – композитора-мыслителя (в западной и современной мировой академической музыке); проводника звуковой/музыкальной информации, природной и человеческой, анонимной и авторской – исполнителя-интерпретатора (в традиционной музыке). В современной культуре происходит объединение обеих позиций в одном лице

²² Мациевский И.В. Интонация... С. 15.

²³ Мациевский И.В. Интонация... С. 33–35 и далее.

²⁴ Мациевский И.В. Интонация... С. 36–55.

²⁵ Мациевский И.В. Интонация... С. 10–11; Мацієвський І.В. Ігри... С. 5, 13.

²⁶ Мациевский И.В. Интонация... С. 9.

– примером могут служить известные представители национальных композиторских школ Азии: Хосе Маседа (Филиппины), Исан Юн (КНДР – Германия), Тору Такэмицу (Япония), Тан Дун (КНР – США).

Очевидно, что как и интонация, контонация также может быть помещена в ряду *универсальных категорий*. Чаще новую жизнь в таком качестве начинает термин, употребляемый в той же научной области в определенном, как правило, более узком контексте. И интонация, и контонация находятся среди таких понятий. Первое, на что всегда следует обратить внимание в связи с введением какого-либо нового понятия, – это его аналогии с уже известными терминами и их смысловыми значениями, которые помогают очертить спектр новых значений и тем самым высветить смысл данных новых понятий. Поэтому для понимания особенностей контонации как новой универсальной категории в целом и для представления круга ее основных значений обратимся к связанной с этим понятием научной терминологии.

Как и «интонация», этимологически термин «контонация» восходит к термину «тон», имеющему широкий спектр применения в сфере лингвистики и искусствознания (теория музыки, теория изобразительного искусства). *Тон* (от греч. *tonos* – напряжение, ударение, сила) и сам может рассматриваться как универсальная категория, обращенная к своим синкретическим истокам: латинское понятие «тонус» (*tonus*) означает не только натяжение, тон, звук, ударение, акцент, но и светотень, и удар грома.

Многовековое использование понятий «тон» и «интонация» в *теории музыки и музыкальной практике* имеет ярко выраженную историко-культурную динамику. В западной церковной музыке IX–XVI столетий тоном назывался *лад*, понимаемый в самом широком смысле – «как часть церковного обихода»²⁷. Классификации *toni ecclesiasti* – церковных ладов, приведенных в *сборниках-тонариях*, содержат трактаты средневеково-ренессансных ученых Г. Глареана «Додекахорд», Дж. Царлино «Установления гармонии». В светских профессиональных музыкальных традициях эпохи Возрождения (например, у мейстерзингеров) тон рассматривался как *мелодическая модель*. Наряду с этим в псалмах и григорианских песнопениях для обозначения исполняемых солистом и продолжаемых хором *начальных мелодических оборотов* применялся термин «интонация», который позднее стали использовать в церковном органном исполнительстве при определении *акустически правильной настройки инструмента*. В древне-русской певческой практике понятиям «тон» и «интонация» в таком контексте наиболее близок по значению термин «*попевка*».

В XIX веке понятие тона охватывает самый широкий спектр значений – от определения звука и лада в музыке до обозначения краски в живописи и манеры поведения человека²⁸. В современную эпоху использование термина «тон» в музыке отличается большим разнообразием. Он означает: звук, шум²⁹ или отличающийся от

²⁷ Лыжов Г.И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века. – Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. – С. 19.

²⁸ В.И. Даль определяет тон (от греч., а также от франц. *ton* и нем. *Ton*) как всякий звук, звон, гул, голос (всякое изменение звука есть повышение или понижение тона); качество звука или зык; лад (мажорный и минорный, с подразделениями по числу нот; в церковной музыке тон или лад заменяют гласы); а также – степень яркости или господства того или другого цвета, краски в живописи; общность краски, масть; «общность речи и приемов человека, образ обращения его с людьми». – *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4 т. – Т. 4. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – С. 794.

²⁹ Словарь синонимов русского языка. – М.: Русский язык, 2001.

шума музыкальный звук определенной высоты³⁰; звук, порождаемый периодичным колебанием воздуха; физическую характеристику звука, зависящую от набора частот звуковых колебаний, которые входят в состав сплошного музыкального звука (отсюда – имеющий наименьшую частоту в частотном спектре звука основной тон и остальные тоны – обертоны). А также: музыкальный звук определенной частоты, зависящей от частоты основного тона; физическую характеристику звука, определяемую частотой колебаний голосовых связок; звук, обладающий определенной высотой; интервал темперированной гаммы, состоящий из двух полутонов и принимаемый за единицу при определении разности звуков по их высоте³¹; расстояние между звуками, равное 1/6 октавы³² или составляющее интервал большой секунды; звук аккорда, совпадающий с первой ступенью гаммы и слышимый отчетливее, чем другие; самый низкий звук, получаемый от колебания звучащего тела, слышимый лучше других и обозначаемый обычно как единственно звучащий³³.

В акустике тон – это наименьший элемент спектра сложного звука (частичный, аликвотный тоны, обертон); он образуется простыми (синусоидальными) колебаниями; при взаимодействии звуков образуются разностный и суммарный комбинационные тоны³⁴.

Отсюда происходят представления: о высоких и низких тонах; о тональности как о высотном положении лада (ладотональность) и тяготеющих к тональному центру устойчивом комплексе соподчиненных тонов; о тональной системе как о совокупности тонов; о величине полутона как о половине тона – малой секунде; о тонике как об основной ноте, господствующем звуке, тонической ноте, главной в тоне; о тонации – характере звука, отличающем звуки одной и той же высоты и сходном в случае сравнения энгармонически равных тонов³⁵» об интонации.

В современной музыкальной практике понятие «тон» входит в обозначение *тембра как тональной звуковой краски*; оно также обозначает характер, оттенок (тембр) звучания инструмента или голоса и характер звучания, придаваемый инструменту (обычно струнному) исполнителем³⁶. В этом проявляется семантическая связь понятия «тон» с понятием контонации, что может указывать на трактовку *контонации как гармонии тембров*.

В то же время понятие «интонация» в научном обиходе используется как обозначение *способа артикуляции, исполнительского приема в вокальной или инструментальной музыке*, с помощью которых в свободном непосредственном музыкальном высказывании передаются живое дыхание и оттенки чувств³⁷.

³⁰ Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 2000. – С. 668.

³¹ Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. – Режим доступа: <http://ushakovdictionary.ru/>

³² Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1989.

³³ Виноградов В.А. Тон // Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия. 1969–1978. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/>

³⁴ Рагс Ю.Н. Тон // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 548.

³⁵ Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – СПб: Брокгауз-Ефрон. 1890–1907. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/>

³⁶ Ушаков...

³⁷ Barbieri P. Violin Intonation: a Historical Survey // Ethnomusicology. – XIX. – 1991. – P. 69–88; Leedy D. A Question of Intonation // Journal of the Conductors' Guild. – VIII. – 1987. – P. 107–120; Leuba J.C. A Study of Musical Intonation. – Seattle, 1980; Perlman M. American Gamelan in the Garden on Eden: Intonation // Cross-Cultural Encounter Musical Quarterly. – 1994. – № 78 (3). – P. 510–555.; Podnos T.H. Intonation for Strings, Winds, and Singers. – Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1981.

Выражение интонации и контонации в *музыкальном языке* непосредственно связано с *речью* и является предметом *лингвистики*.

Понятия интонации и контонации имеют взаимосвязи и с трактовкой тона в лингвистике, где под тоном понимаются не только высотно-акустические и другие характеристики, отличающие слоги и слова, но и оттенок речи или голоса. Тон – это «мелодическое варьирование высоты звука (звуковысотных характеристик) при произнесении слогов, фонологически значимое в языке»³⁸. Фонологическое значение тона, выражающего лексическую или грамматическую характеристику, т.е. определяющего смысл произносимого корнеслога/слова, характерно для тональных языков, где тон выступает в качестве просодического элемента.

Разновидностями тона в языковых системах являются словесное или музыкальное ударение и словесный акцент. Системы музыкального (звуковысотного) ударения развиваются из тоновых и имеют общие с ними фонетические механизмы.

Под интонацией в лингвистике подразумевается изменение высоты тона на протяжении сравнительно большого речевого отрезка – высказывания или предложения, она используется в интонационных языках с их фразовой мелодикой. В фонетике древнегреческого языка тоном считают повышение голоса и ударение, в то время как *комплексное изменение интонации голоса при произнесении слова (повышение и следующее за ним понижение в качестве возвращения к прежней высоте) называют контонацией*³⁹. Таким образом, в лингвистике понятие *контонации* не только неразрывно связано с понятием интонации, но и словно вбирает его в себя, обозначая *объединение нескольких интонаций в одно целое*.

По аналогии с речевой интонацией функция музыкальной интонации может быть семантической, экспрессивной, синтаксической и эвфонической. Из них *эвфоническая функция (способствующая благозвучию)*, что также сближает интонацию с *контонацией*.

Следует подчеркнуть, что *истоки происхождения музыки в языке и речи* были исследованы в 1920-е годы также современником Б.В. Асафьева – известным музыковедом, музыкальным критиком и пропагандистом, специалистом в области русской музыки и поэзии Л.Л. Сабаневым. В своем труде «Музыка речи», продолжившем серию научных статей о музыке в русской поэзии, ученый проанализировал речевую интонацию с точки зрения ритма и тембра⁴⁰. Это объяснялось его опорой на исследования в области музыкальной психологии, согласно которым первым при слушании музыки воспринимается *метр (ритм)*, за ним – тембр, и только потом – *мелос, гармония и контрапункт*⁴¹. Ученый указывал на особую *ритмизованность поэзии* как результат восприятия поэтами *ритмической стороны музыки*.

В качестве своеобразного *языка звуковых эмоций, эмоционального звукового кода* Л.Л. Сабанев рассматривал *невербальное начало в речи*. Но в отличие от Б.В. Асафьева, опиравшегося на образцы народной и классической музыки, в своем труде он привлекал не музыкальный, а литературный материал, с помощью анализа которого им была представлена полная картина *семантических соответствий гласных и согласных*

³⁸ Виноградов...

³⁹ Contonation and Mora. – Режим доступа: <http://socrates.berkeley.edu/>

⁴⁰ Сабанев Л.Л. Музыка речи. – М.: Работник просвещения, 1923.

⁴¹ На этом основании можно сделать вывод о столь же последовательном возникновении на ранних стадиях в культуре данных параметров звука и музыки (Там же. – С. 8)

звуков речи в их психоэмоциональной и словесной интерпретации⁴². Заслуга реабилитации звуковой сущности слова, по мнению исследователя, принадлежала русским поэтам-символистам, утвердившим вслед за французскими культ звука в литературе и поэзии.

Проблемы, поставленные Л.Л. Сабанеевым, оказались близки современным направлениям, развившимся в связи с изучением неевропейских музыкальных культур. Как отмечал исследователь, в заклинательных ритуалах первобытных народов «магическая» сущность звуковой эстетики в речи уравнивала идею слова – «слово-мысль»⁴³. Эта и другие идеи ученого перекликаются с данными этномузыковедов, изучавших первобытные культуры, особенно это касается *архаических невербальных звуковых практик*⁴⁴. Эмоциональный звуковой код, о котором писал Л.Л. Сабанеев, рассматриваемый шире как звукоакустический код, через много лет стал предметом научных поисков психологов, психобиологов и музыковедов⁴⁵.

В этом контексте в качестве наиболее ранних звуковых ресурсов музыкальной культуры в сфере контонации можно отметить переклички с помощью простейших аэрофонов у древних охотников и пастухов степей Евразии и разнообразные зовы и ауканья у жителей лесных районов во многих частях мира. Широкие возможности для отбора средств *звукового воздействия контонационной природы* предоставляли *обрядовые закличания и заклинания* у различных народов Евразии, Америки и Европы, а также передаваемые с помощью «говорящих барабанов» особенности коммуникации на тональных языках у народов Тропической Африки.

Звуковой способ общения человека или группы людей с другими людьми, а также животными и потусторонним миром составил основу процесса зарождения у человека *музыкального слуха* как способности к различению звуков, ощущения *музыкального звука, начал эстетического чувства*. Потребность *быть услышанными* невидимыми силами и явлениями природы выразилась в поиске наиболее эффективных *звуковых средств коммуникации*. В этом контексте главными выступали подражания различного рода шумам воды и ветра, многообразным крикам животных, пению птиц и другим голосам природы. Они имели ярко выраженный *игровой характер*. Имитации подобных звучаний в сочетании с использованием возможностей человеческого голоса вызвали к жизни такие специфические вокальные приемы *контонационной природы* как *сольное или ансамблевое йодлирование* (быстрый перебор крайних высот диапазона голоса) и *бурдонирование* (непрерывное звучание одних и тех же высот) на низких звуках.

⁴² Возможно по этой причине в то время его идеи не получили развития в трудах музыковедов, занимавшихся преимущественно исследованием музыкальных текстов на примерах произведений отечественных и западноевропейских композиторов.

⁴³ Сабанеев Л.Л. Указ. соч. – С. 4.

⁴⁴ Во многих культурных традициях особый смысл несут в себе словесно-звуковые формулы со звуком «х» («ха», «хэ», «хы», «ху», «хо», «хейя» и др.), по мифологическим представлениям, связанным с выдохом, воздухом, душой. В обрядах современных американских индейцев для призывания или изгнания духов используются слоги, которые имеют магическое («ху») или медицинское («хи») значение (См.: The New Oxford History of Music. Vol. 1. – USA Oxford University Press, 1957. – P. 3).

⁴⁵ Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. – М.: Советский композитор, 1986; Володин А.А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1970; Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.

Подчеркнем, что теорию контонации И.В. Мациевского следует рассматривать, прежде всего, в тесной взаимосвязи с выдвинутой им *концепцией инструментализма*, с одной стороны, и *исследованием традиционной и академической музыки в пространстве художественной культуры*, с другой⁴⁶. Обе концепции отличает использование *контекстуального подхода*. Понятие контонации как универсальной категории не возникает у ученого случайно, спонтанно: оно органично вытекает из его глубокого постижения феномена инструментальной культуры, обусловленного особой ролью в традициях народов мира *инструментальной музыки и инструментального ансамблевого музицирования* как ее основы⁴⁷.

Контонация помогает представить, понять и изучить *основные механизмы ансамблевой инструментальной и вокально-инструментальной музыки в традициях народов мира*. Контонационная природа характеризует *гокетную технику*, принятую в средневековой западноевропейской музыке и музыкальной теории и отличающую формы сольного и ансамблевого исполнительства на однородных инструментах. Среди последних выделяется: музыка для ансамблей одностольных флейт в регионе Тропической Африки; сольная игра на ламеллафонах и ансамблевою – на ксилофонах у народов Южной Африки; гонговые ансамбли на Филиппинах; на многостольных флейтах в Перу, на кхене в Лаосе, на кугиклах/кувиклах и пылянах в России.

В то же время с помощью контонации могут трактоваться такие редкие, в том числе *архаические виды вокальной практики*, как: *коллективное скандирование* в племенах Австралии; пение поэзии на тональных языках (например, жанр куан хо во Вьетнаме); виды горлового пения у инуитов Канады, Косов ЮАР, монголов и тувинцев; традиционная песенность в культурах народов Евразии.

Особую сферу перспективных исследований может составить *область театральной музыки*. Яркие примеры контонационности представляет музыка в формах традиционного и классического театра Америки – танцевальные драмы современных индейцев майя – и Азии (особенно у народов с тональными языками) – Пекинская опера; виды японского театра ноо, кабуки, бунраку; индонезийский ваянг; кхмерский балет.

И.В. Мациевский подчеркивает, что сосуществующие в культуре *интонационный и контонационный аспекты музыкального (шире – художественного) моделирования или творения* обусловлены *природой и средой обитания, характером деятельности и психологией человеческого восприятия и отражения*. При этом феномен *интонационности* он связывает с *экспрессией и временным аспектом музыки*⁴⁸, тогда

⁴⁶ Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы. Автореф. дис. ...д-ра иск. – Киев, 1990; Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007; Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы. Дис. ...д-ра иск. – Киев, 1990.

⁴⁷ Весьма важным при этом оказывается отношение ученого к вопросу *происхождения музыки*. Опираясь на современные научные данные о музыке народов мира и на результаты собственных полевых исследований уникальных музыкальных традиций народов Евразии, И.В. Мациевский естественно связывает возникновение музыки с музыкальным инструментарием и предлагает обновленную периодизацию ранних этапов развития музыки в истории культуры. Согласно данной периодизации трудовая инструментальная музыка появилась в эпоху палеолита задолго до возникновения речи и пения, в процессе труда и освоения орудий и системы аффектных сигналов и жизненных шумов. В период кроманьонца возросла роль музыкально-эстетического фактора, произошло разделение первоначального синкретизма в культуре в целом и музыкальной – инструментальной – в частности. В третий период эволюции (*homo sapiens*, научно-техническая революция) завершилась социально закреплённая профессионализация народного творчества, была осуществлена унификация музыкальной деятельности и музыкального инструментария. – См.: Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические...

⁴⁸ Напомним, что Б.В. Асафьев делал акцент на эмоциональной стороне проявления интонации.

как *контонационности* – с *медитацией* и *пространственным аспектом*⁴⁹. На приоритет в целостном восприятии музыки *зрительно-пространственных представлений* указывал М.А. Арановский, анализируя музыкальные произведения современных композиторов⁵⁰.

Иное – *медитация*.

Как прием религиозной/духовной и физической/психической практики концентрации внимания на определенном реальном/воображаемом объекте и/или приведения сознания в состояние сосредоточенности медитация встречается в мировой культуре со времен Древности (в западном мире – с Античности) и продолжает широко использоваться в современных традициях индуизма, буддизма, суфизма, а также культах божеств и духов у народов Тропической Африки, Океании, Америки. Медитация широко применяется в медицинских/психотерапевтических целях, а начиная с 1960-х годов благодаря движению хиппи проникает в сферу массовой культуры.

Связь контонации с *медитацией* открывает иные стороны этого феномена, в том числе в его *взаимодействии с интонацией*. Универсальным средством погружения в состояние медитации во всех практиках является использование многократного *монотонного повторения* какого-либо действия. Этому идеально способствуют характерные музыкальные (метроритмические, тембровые, звуковысотные) и словесно-музыкальные формулы, например, в формах *бормотания* у народов Севера, *личных песнях* у аборигенов Океании и индейцев Северной Америки, *мантрах* в индуистских обрядах. В традиционных культурах их смысл, даже если они основаны на определенных интонациях, воспринимается не столько *сознанием*, сколько *подсознанием*, и в этом случае *интонация может рассматриваться как контонация (!)*.

Контонация может замещать интонацию и в основанной на медитации классической музыке народов мира. При исполнении *крити* – жанра *южноиндийской (карнатской) традиции* классической музыки – *голос певца*, как и *звуки тампуры, скрипки, мриданга* (также *гхатама и кханджир*), несмотря на словесный текст в вокальной партии, *не выделяется в интонационном отношении, а сливается в единое ансамблевое целое с инструментальным звучанием*.

В большей степени, чем интонация, может восприниматься контонация и в практике использования техники *устной слоговой нотации*, в которой каждый слог имеет строго определенный смысл, как *мнемотехники в игре на мембранофонах* в северо- (хиндустани) и южно- (карнатак) индийской классической и традиционной музыке⁵¹.

Многие традиционные культуры народов мира содержат представления и о самой музыке (*игре на музыкальных инструментах*, например, на варгане) или *слуховом восприятии звучащей музыки как о медитации*. Для них типичны и обязательны следующие *слуховые практики*, близкие к медитативному типу выражения и восприятия:

⁴⁹ *Мацеевский И.В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. – Вып. 1. – М.: Московская консерватория, 2008. – С. 9, 11.

⁵⁰ *Арановский М.А.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. –С. 263; *Мацеевский И.В.* Указ. соч. – С. 18.

⁵¹ Система сольмизации была принята и в ранних формах христианской музыки - например, в византийских формулах-попевках нозанах.

– коллективное вслушивание в голоса божеств, духов, сил природы и явлений окружающего мира с последующим реагированием на них звукоподражаниями голосами и музыкальными инструментами при проведении обрядов и ритуалов;

– сольное исполнительское прислушивание к себе, поющему или играющему музыканту, во время музицирования;

– *сослушивание других музыкантов* в ансамбле с целью сыгравания с ними в процессе репетиции или концертного выступления.

Яркими примерами второго и третьего типов являются различные формы музицирования в традиционных инструментальных ансамблях и оркестрах у народов Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока: кхмерском пинпэте, тайском пипхате, индонезийском гамелане, японском гагаку.

В определенной степени (духовной, физиологической по природе) *восточной медитативности* близка (художественная, эстетическая) *западная созерцательность*. Поэтому специфика интонации и контонации в музыке могут быть сопоставимы с соответствующими феноменами в *изобразительном искусстве*. И.В. Мациевский отмечает, что *интонационно-контонационный дуализм восприятия (!) и моделирования* отличает живопись и архитектуру.

В отличие от интонации, контонация в большей степени соотносится с кругом значений понятия «тон» в живописи, где оно определяется как *качество цвета*, благодаря которому данный цвет отличается от других цветов⁵²; также *оттенок цвета или светотени, характер краски, цвета с точки зрения степени яркости, колорита*⁵³. Тон подразумевает физическую характеристику простого цвета, которая зависит от его места в солнечном спектре, степени его чистоты и светлоты⁵⁴. Между тонами одного цвета имеет место соотношение доминирующего/господствующего и вспомогательного/подчиненного оттенков. Преобладание в каждом из тонов признаков основного цвета, к которому они относятся, даже при резких различиях между их оттенками позволяет объединить их по принадлежности к нему. В живописно-театральном контексте тон – это также своеобразная маска – косметическое средство, накладываемое на лицо для усиления выразительности лица, скрадывания изъянов и т.п.⁵⁵.

Как видно, многое из перечисленных значений понятия «тон» в живописи весьма близко характеристикам музыкального языка, фактуры, исполнительских приемов, использующимся при анализа как современной композиторской западной музыки, так и традиционной музыки народов мира. Как и в музыке, в живописи весьма существенным является *когнитивный аспект*: от *восприятия тонов* художником и/или зрителем и их *субъективной трактовки* проистекают определения, частично связанные с цветовой характеристикой, но в большей степени передающие живое

⁵² Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1989. – С. 510.

⁵³ Ушаков...

⁵⁴ В технике живописи различают три вида тона – световой (элемент светлоты, насыщенности светом), цветовой (элемент цвета) и общий (основной цвет или оттенок). - Иллюстрированный словарь по искусству и архитектуре. – СПб: Литера, 2003. В этом смысле тон сообщает цельность колориту. - Новый словарь русского языка. – М.: Русский язык, 2000.

⁵⁵ Большой толковый словарь русского языка. – СПб: Норинт, 2000.

человеческое *ощущение*. Употребление этих определений, как и восприятие, отличается дуализмом: холодный – теплый, яркий – темный, кричащий – спокойный⁵⁶.

Кроме того, в музыке, речи и живописи тоном называют определенное *настроение или впечатление*, возникшее при восприятии художественного/музыкального текста. В переносном смысле *тон в речи* близок к *тембру в музыке* и его восприятию – это *характер звучания голоса*, его *тембровая окраска*; тональность; *эмоциональный оттенок голоса*, речи; *манера* разговаривать⁵⁷.

Этому кругу значений близко и значение тона, употребляющееся в сфере этики: оттенок поведения, общения с людьми (устар.)⁵⁸; манера поведения, характер или стиль жизни⁵⁹; манера, стиль общения, письма, повествования; форма общения⁶⁰. Поэтому не случайно в современной музыкальной практике понятие «тон» входит в обозначение *тембра* не только как *тональной звуковой краски*, но и как *характера, оттенка тембра звучания инструмента или голоса и характера звучания, придаваемого инструменту* (обычно струнному) *исполнителем*⁶¹. В этом проявляется *семантическое взаимодействие* понятия «тон» с понятием *контонации*, что может указывать на трактовку *контонации как гармонии тембров*.

Наконец, есть и медицинское значение термина «тон», указывающее на *связь контонации с корпоромузкой и идеей человеческого организма как певческого инструмента*⁶²: тон – это *звук, шум работающего сердца*, его клапанов; характер этого звука, шума⁶³; звук, возникающий при выстукивании полых органов человеческого тела⁶⁴.

Таким образом, понятие контонации может вбирать в себя практически весь смысловой контекст термина «тон», указывая на *уравновешенность, равновесие* (в т.ч. архитектурное), *согласие, согласованность, упорядоченность, порядок, соединение, объединение, взаимодействие*, своего рода *ансамблевую организацию тонов*. В этом оно соответствует общему значению таких понятий, как *лад, гармония и музыка* (при всех различиях в их употреблении). Очевидно, что такой широкий, но вполне определенный диапазон его значений связан с *новым научным направлением в исследовании музыкального искусства*. Это перспективное направление было обозначено Ю.Н. Холоповым (еще в 1974 году!) как *ноэтика* (от греч. – мысль, замысел, мышление, сознание) – *учение об общих законах связи*. Целью ноэтики ученый считал «*выяснение механизма, осуществляющего в музыке слаженность, упорядоченность, единство и взаимодействие разнообразных составных частей, дающего смысловую связанность целого*»⁶⁵. И не является ли в этом случае контонация *ключом*, открывающим данное направление и способствующим пониманию сущности такого механизма?

⁵⁶ Виноградов...

⁵⁷ Новый словарь русского языка. – М.: Русский язык, 2000.

⁵⁸ Ушаков.../

⁵⁹: Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1989. – С. 510

⁶⁰ Большой...

⁶¹ Ушаков.../

⁶² Мацевский И.В. Интонация... С. 28.

⁶³ Ушаков...

⁶⁴ Новый...

⁶⁵ Холопов Ю.Н. Об общих логических принципах современной гармонии. – Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 235.

В русле *ноэтики* можно по-иному увидеть и теорию *фоносферы* М.Е. Тараканова⁶⁶, охватывающей весь *звучащий мир*, и теорию *мелосферы* И.И. Земцовского⁶⁷, очерчивающей в этом мире *мелодическую*, то есть *интонационную область*. Исходя из *теории контонации* И.В. Мациевского, как наиболее значительную часть *фоносферы* можно было бы представить ***тоносферу*** – *сферу музыкального искусства в его мировом (и европейском, и неевропейском, и западном, и восточном) контексте*, основанную на *законах интонации и контонации* и включающую в себя не только мелосферу, но и *тембросферу и ритмосферу*⁶⁸ (см. диаграмму).

Таким образом, очевидно, что постоянное взаимодействие интонации и контонации как дополняющих друг друга феноменов музыкальной культуры, музыки, музыкального языка, музыкальной речи происходит в их тесной связи с формообразовательными универсалиями в музыке. Развитие данных научных категорий в исследовании музыкальной культуры народов мира может помочь приблизиться к пониманию феномена *Музыки* в его современном прочтении: «Музыка – лишь осуществление на инструменте или голосом идей, существующих вне ее? Или она, как Слово, способна воссоздавать и создавать – человека и мир?»⁶⁹.

В целом в сфере изучения современной музыки народов мира *контонация* может рассматриваться в качестве:

- феномена музыки и музыкальной культуры;
- идентификационного знака музыкальной традиции;
- типа музыкального мышления;
- способа организации музыкального текста;
- музыкальной (композиторской, исполнительской и слушательской) технологии.

В контексте исторического, теоретического и сравнительного музыкознания *контонация* как универсальная категория синтезирует в себе признаки следующих категорий:

- онтологической – является общим понятием;
- аксиологической – указывает на ценность музыки;
- морфологической – определяет формообразующую специфику музыки;
- гносеологической – идентифицирует структурные особенности музыкального мышления;
- ноэтической – акцентирует смысловое взаимодействие, единство, связность, упорядоченность, слаженность различных составных частей музыкального текста;
- эпистемологической – развивает научную методологию в области музыкознания и намечает новые методологические пути для действия других категорий.

⁶⁶ Тараканов М.Е. Звуковая среда современности. – В сб.: Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Научн. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 42. М., 2002, с. 73 – 84.

⁶⁷ Исследователь обозначает мелосферу как *звучащую среду культуры*, определяющую ее *музыкальные идиомы*. – Земцовский И.И. «Текст–Культура–Человек: Опыт синтетической парадигмы». Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 3–6.

⁶⁸ В качестве основной геометрической формы для диаграммы нами выбран не круг, а квадрат – как художественный символ земли, указывающий на земное, человеческое происхождение представлений о сферах.

⁶⁹ Мациевский И.В. Интонация... С. 13.

ΦΟΗΟΣΦΕΡΑ

ΤΟΗΟΣΦΕΡΑ

μελοςфера

τεμβροςфера

ритмосфера

