Розділ 1.

**НАРИСИ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОЇ
КОМПОЗИТОРСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧОЇ ШКОЛИ**

УДК 78.072.2(477.54)(092):781.2

DOI 10.34064/khnum2-2301

Полтавцева Галина Борисівна

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

e-mail: poltavtceva.galina@gmail.com

ORCID 0000-0003-3244-4987

**КЛАСИЧНА «НЕКЛАСИЧНА» МЕТОДОЛОГІЯ АНАЛІЗУ
М. Д. ТІЦА (напередодні 125-річчя від дня народження науковця)**

Стаття написана напередодні 125-річчя видатного представника харківської теоретичної школи М. Д. Тіца. Наукове осмислення концепції і методології М. Д. Тіца на сучасному етапі розвитку вітчизняного музикознавства є актуальним завданням. На основі навчального посібника «Про тематичну й композиційну структуру музичних творів» (1972) досліджується авторська методологія аналізу, що становить наукову новизну дослідження. Визначається «некласичний» підхід науковця до побудови курсу, до глобального переосмислення матеріалу курсу як музичної спадщини від Бароко до наших днів, нарешті, до розуміння мети й процедури аналізу як розкриття – у дусі традиції Е. Курта, Б. Асаф'єва та ін. – процесу саморуху форми, процесу становлення. Простежуються результати теоретичної формалізації (систематики, типології) М. Д. Тіца в темах «мелодія», «тематизм», «тематичний розвиток», «період», що стали класикою сучасного вітчизняного музикознавства.

■ **Ключові слова:** *аналіз, музична форма, процесуальність, мелодія, тематизм, тематичний розвиток, період.*

Постановка проблеми. Кожен студент-теоретик, навіть початківець, має уявлення про те, що таке мелодія. І все ж, чи можна починати курс аналізу музичних творів не з окремих елементів музичної мови, а з такого складного й цілісного утворення, як мелодія? Але саме так пропонує чинити М. Д. Тіц у своєму навчальному посібнику «Про тематичну й композиційну структуру музичних творів». Чи можна уводити аналіз мелодії в процесуальність фактурно-поліфонічної експресії, у децентралізований мелос гармонічної послідовності замість зосередження на лінії солюючого рельєфу? Але саме так розвивається аналітична думка автора. Чи можна, нарешті, структуру поліфонічної теми поширити на гомофонну стилістику? Перелік запитань до такої «некласичності» навчального посібника можна продовжувати.

Посібник М. Д. Тіца не має й традиційного поділу форм на гомофонні й поліфонічні, – навпаки, автор підходить до форм як *єдиного явища мега-стилю тонально-модального мислення*, зі спільністю категорій тематизму, тематичного розвитку й форми-структури періоду. Відтак посібник охоплює музичні твори останніх 250–300 років (у тому числі поліфонія Бароко), а самі категорії вперше доводить (синтезує) до єдиних теоретичних узагальнень, із урахуванням розмаїття проявів в історичних реаліях або локусах музичної процесуальності. Наукове осмислення концепції і методології М. Д. Тіца на сучасному етапі розвитку вітчизняного музикознавства є вельми **актуальним**.

Аналіз досліджень і публікацій. Відмінна від навчальних традицій і методологія аналізу конкретного музичного тексту, котра через численні приклади показана як розкриття *акту становлення* музичного процесу. Такий нахил надає навчальному посібнику М. Д. Тіца водночас і *характер наукового дослідження* (думається, звідси виникає й незвична для жанру навчального посібника назва, подана автором).

У цій несхожості праці М. Д. Тіца на інші підручники з аналізу музичних творів або з музичної форми полягає його «некласичність». Водночас у цьому ж криється і його класичність: мова йде про продовження так званої «процесуальної гілки» музикознавства, представле-

ної енергетичною концепцією Е. Курта (1931), інтонаційним методом Б. Асаф'єва (1971), теорією фундаментального конфлікту «того, що звучить» і «того, що не звучить» М. О. Аркадьєва (1992) та ін., словом, ідеться про бачення експресивного континууму музики як часового процесу, що зазнає безперервного *становлення*.

Новаторство, яке відчувається в кожній із зазначених вище особливостей посібника з аналізу М. Д. Тиця, передбачає в особистості його автора поєднання двох відмінних рис – справжньої свободи наукової думки та її опори на енциклопедичний тезаурус. Саме ці риси мав М. Д. Тиць, будучи одночасно теоретиком, композитором, піаністом.

Мета цієї статті – *розкриття методології аналізу* М. Д. Тиця на основі навчального посібника «Про тематичну й композиційну структуру музичних творів» (Тиць, 1972), осмислення унікальності, новизни та наукової цінності конкретних теоретичних положень у тицівському підході до аналізу мелодії, типології тематизму, тематичного розвитку, періоду. Дослідження методології аналізу, пропонованої М. Д. Тицем, не ставало предметом спеціального дослідження, відповідно, в цьому полягає **наукова новизна** пропонованої статті.

Виклад основного матеріалу Від березня 2021 року ми поступово наближаємося до знаменної дати: 8 березня 2023 года виповниться 125 років із дня народження М. Д. Тиця, видатного теоретика харківської школи, керівника кафедри теорії музики у 1943–1970 рр. Сам випускник харківського інституту мистецтв за класом композиції С. С. Богатирьова (1924 р. – музично-драматичного інституту), М. Д. Тиць виховав цілу плеяду теоретиків, що склали корпус провідних викладачів кафедри теорії музики (серед них у сфері гармонії – Т. С. Кравцов й І. М. Дубінін, у сфері аналізу музичних творів – І. Л. Золотовицька, О. В. Гусарова, Л. Т. Жигачова, у сфері поліфонії – Л. М. Булгаков, Л. Б. Решетников, у сфері сольфеджіо – П. П. Калашник та ін.).

Монографію (навчальний посібник) «Про тематичну й композиційну структуру музичних творів» автор задумував у двох частинах, проте була опублікована тільки перша частина, яка завершується формою періоду. Монографія в цьому вигляді мала два

видання. Тираж другого з них, 1972 р., російською мовою, вкрай невеликий. Примірники першого видання, 1962 р., українською мовою («Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР») давно вже стали бібліографічною рідкістю. Час усе більше віддаляє працю М. Д. Тиця від «робочого столу» музикознавця. І хоча без перебільшення можна сказати, що ця праця «увійшла в аннали» музичної теорії (маємо на увазі цитування М. Д. Тиця в текстах В. М. Холопової, Є. О. Руч'євської, включення посібника до списку літератури Програми-конспекту з Аналізу музичних творів для історико-теоретико-композиторських факультетів музичних вишів. Розділ 1, 1977 р. МДК), самотність методології та фундаментальність теоретичних положень досі не стали предметом теоретичної рефлексії. Навчальний посібник М. Д. Тиця, будучи видатним репрезентантом харківської теоретичної школи, обмежений у нашому музикознавчому багажі характеристикою оглядового плану в контексті монографії про життя і творчість (Очеретовська, Н., Калашник, П., Калашник, М., 1995: 19, 69–71).

Ситуація до появи посібника М. Д. Тиця важлива в плані уявлення про те кола джерел, на які спирався автор при підготовці своєї праці. Початок аналітичних досліджень і навчальних посібників із Музичної форми в становленні вітчизняної освіти сходить до імені Г. Л. Катуара, композитора й теоретика, викладача Аналізу музичних творів МДК (до «Музичної форми» Г. Л. Катуара (1934), нагадаємо, існував тільки короткий посібник із аналізу А. С. Арєнського, а також відомості про форму П. І. Чайковського в рамках навчального посібника з ЕТМ). У Передмові до «Музичної форми» Г. Л. Катуар указує на джерела застосовуваної ним аналітичної термінології, теоретичних положень і залучених нотних прикладів – відомих на той час досліджень німецького теоретика Х. Рімана й англійського теоретика Е. Праута (1897, пер. 1917). Разом із тим, Г. Л. Катуар (1934) прагне подолати метричну односторонність у підході зарубіжних авторів (зокрема, концепції ямбічної будови елементів музичної форми Х. Рімана).

Подальший розвиток освітньої практики пов'язаний із навчальними посібниками 40–50-х років – І. В. Способіна (1947) й С. С. Скребкова (1958); особливої значущості набули праці Е. Курта

(1931) і Б. Асаф'єва (1947), присвячені внутрішньому процесуальному розгортанню музичної форми, а також студія Л. А. Мазеля «Про мелодію» (1952).

Німецько-англійська традиція ділила курс аналізу на дві частини, – відповідно, метрична побудова музичної мови; період і наступні форми. За таким поділом ідуть і Е. Праут, і Х. Ріман, і Г. Катуар. Навпаки, І. В. Способін різко відходить від концепції легких і важких тактів і вже в рамках Вступу вводить поняття «мелодії», «теми» (§ 3. Головні елементи музики, їхнє формотворче значення. Мелодія. Тема.) (Способін, 1972: 12–19) і функціональних основ аналізу (§ 6. Функції частин у формі) (1972: 26). Разом із тим, характеристика мелодії нерозгорнута (сюди входять напрямки руху, кульмінація, приховані голоси), поняття тематизму тільки заявлено. У С. С. Скребкова акценти між поняттями мелодії й теми у вступі розставлені навпаки: розділяючи засоби виразності на «елементарні» й «цілісні», до чого належить у тому числі й мелодія, автор зупиняється лише на явищі тематизму (Скребков, 1958: 21–24).

Зіставляючи ці чинники з підходом до початку курсу аналізу в М. Д. Тиця, відзначаємо його солідарність із І. В. Способіним – відразу заявити *про мелодію*. Разом із тим, для М. Д. Тиця це вже не фрагмент «Вступу», як це було в І. В. Способіна та С. С. Скребкова, але – розгорнуте вчення у вигляді 2-го розділу, що змушує згадати про однійменний посібник Л. А. Мазеля «Про мелодію», який, безсумнівно, надихнув М. Д. Тиця на необхідність розвитку власної теорії (Мазель, 1952). Попередня Глава I «Деякі основні положення» вводить ряд загальних установок у розуміння значущості аналізу в циклі теоретичних дисциплін, у розуміння нерозривності аналізу й синтезу як двох боків єдиного методу наукового дослідження (Тиць, 1972: 7), нарешті, зв'язку аналізу з естетикою як загальною теорією мистецтва. Нічого подібного попередні джерела з музичної форми не знали. Ця *широта підходу до курсу*, із якою виступив М. Д. Тиць, перегукується із широтою підходу Л. А. Мазеля в підручнику «Будова музичних творів» (Мазель, 1979). Поява обох посібників датується приблизно одним і тим же часом, праця Л. А. Мазеля на той час іще не увійшла в орбіту уваги харківського вченого, а основні положення навчального по-

сібника М. Д. Тиця були викладені – як указує на те сам автор – іще 1955 року (Тиц, 1972: 136).

Підбиваючи проміжний підсумок, назвемо імена авторів, починаючи з кінця XIX і до середини XX ст., на базі праць котрих ґрунтував і розвивав далі корпус теоретичних положень із музичної форми М. Д. Тиц: це Е. Праут, Х. Ріман, Е. Курт, Г. Л. Катюар, Б. Асаф'єв, І. В. Способін, Л. А. Мазель, С. С. Скребков.

Глава 2. Про мелодію. Самобутність учення М. Д. Тиця про мелодію стає очевидною порівняно з однойменним ученням Л. А. Мазеля. Спрямованість думки М. Д. Тиця несподівано інша. Зберігаючи у «внутрішньому погляді» положення теорії мелодії, яка вже увійшла в освітню практику, Михайло Дмитрович надає мелодичному аналізу власну спрямованість – занурює його в *органіку становлення* цілісного музичного процесу, змушує через *мелодичне начало* чуйним вухом уловити безупинно мінливий епіцентр музичної події *процесуальності*, енергії *руху*, котра пульсує, зміни музичної форми. Мова, відтак, іде про здатність через мелодію схоплювати естафету події в тій сфері музичної виразності, музичної мови, яка в цей момент прирощує зону активності та є провідною в контексті інших. Такий аналіз мелодії з погляду теорії є над- або мета-теоретичним, оскільки спирається на те, що потребує постійного контролю, власне відчуття аналітика, його інтуїцію, почуття, здатність до схоплювання. Він (аналіз) передбачає специфічне *слухацьке, виконавське, композиторське вчування в текст, який звучить* (сам Михайло Дмитрович пише про необхідність включення дворольового – слухацького та композиторського вчування, але, безсумнівно, сюди ж слід віднести й інтенцію виконавця як безпосереднього виразника процесу становлення).

У тіцівському вченні про мелодію заявляє про себе новий етап розвитку інтонаційно-енергетичної концепції Б. Асаф'єва / Е. Курта. Мелодична теорія М. Д. Тиця включає два рівні. Перший пов'язаний із характеристикою мелодії як живої безперервної лінії. Слідом за Е. Куртом і Б. Асаф'євим, М. Д. Тиц підкреслює внутрішні, «невидимі в нотному записі» ходи *«через тони»*, зв'язки між звуками, рух *через* паузи. Сутність мелодичного руху для М. Д. Тиця – у *переході* від одного звука до іншого, в чому полягає її органічність (Тиц, 1972: 29, 30).

І другий рівень: мелодія – це не елемент музичної виразності й навіть не «цілісний елемент», вона є явищем набагато більшим, яке перевершує власне мелодичну цілісність. Мелодія – підкреслює М. Д. Тіц услід за С. С. Скребковим – включає в себе «багато, якщо не всі, елементи музичної мови» (Тіц, 1972: 32). Вона ж є фактором, котрий їх породжує, – ідеться як про процес розгортання ліній, так і про історичний процес розвитку багатоголосся, перехід від поліфонії до гомофонії, подальшу мелодизацію голосів, поліфонізацію фактури, багатозначність ладогармонії. Мелодія для М. Д. Тіца нерозривно пов'язана з *мелодичним началом* багатоголосся, з асаф'євським «поліфонно-мелодичним» розгортанням форми: «мелодичне начало проявляється завжди в дії не одного, а двох або кількох голосів одночасно», яке відбувається безперервно (Тіц, 1972: 42). «Ми розширено трактуємо поліфонічну структуру», – доходить висновку сам науковець. Згідно з концепцією М. Д. Тіца, ніщо не заважає перефразувати цю авторську тезу так: науковець *розширено трактує мелодичну структуру*.

Здійснити практично такий аналіз, що вимагає уваги до фактурної поведінки різних ліній і голосів, занурення в живу подієву тканину, досить не просто, – не випадково навчальний посібник М. Д. Тіца адресований студентам теоретико-композиторських факультетів. Завершуючи аналіз мелодії, зокрема, романсу П. І. Чайковського «Чому», дослідник пише: «Ми відзначали наявність там *безперервного мелодичного розвитку*: то в партії вокалу, то в партії фортепіано, то в змінах, яким піддається основна фраза романсу, то в гармонічних голосах, які супроводжують цю фразу та її змінені варіанти...» (Тіц, 1972: 49). Такий подієвий процес науковець називає *музичною драматургією*. Звернімо увагу: мова йде не про розвиток якоїсь драматургічної антитези, покладеної в основу музики (тобто не про сюжетоподібне літературознавче розуміння, хоча таке розуміння в тексті посібника теж є), але про «специфічно музичну дію», про драматургію, «котра проявляється по-різному та з різним ступенем інтенсивності». У цьому сенсі аналіз того, «як відбувається, як розгортається в музичному творі мелодичний процес» (Тіц, 1972: 41), постає *завжди унікальним* – унікальним у плані знаходження того параметра музичного мелосу, який забезпечує енергію становлення

в цей момент у складних умовах абсолютної органічності тривання музики. Можна сказати, що з розумінням М. Д. Тіца теорія мелодії, одна з найскладніших у музикознавстві, перестає бути «точною наукою», але передбачає необхідну відкритість, готовність на практиці до закономірної двобічної повноти відносин між второваною теоретичною абстракцією та чуттєвим шляхом осягнення лабіринтів поліфонно-мелодичного процесу.

Глава 3. Про тематизм. Теорія тематизму М. Д. Тіца порушує кілька проблемних питань, вирішення яких випереджає положення сучасної музичної теорії. По-перше, науковець відходить від традиції розглядати тему разом із формою періоду, як це робить І. В. Способін (продовжуючи практику, що склалася у XVIII ст.), а пізніше В. А. Цуккерман та інші музикознавці, – теорія тематизму стає самодостатньою сама по собі.

По-друге, укажемо на три критерії визначення тематизму: це те, що має характер; що виявляється в процесі становлення музики й що «значною мірою зумовлює в музичному творі його зміст (і в той же час цьому змісту відповідає)» (Тіц, 1972: 62). Як бачимо, саме М. Д. Тіц (а не В. П. Бобровський, згідно з В. М. Холоповою) на чільне місце теорії тематизму висуває функціональний аспект. Звідси – теза про *різноманіття можливих форм тематичного матеріалу* («форм музичної експресії», за В. М. Холоповою). «... Тематичного значення, – пише М. Д. Тіц, – може набути матеріал ладо-гармонічного, або метроритмічного, або фактурного, або будь-якого іншого (наприклад, тембрального) значення» (Тіц, 1972: 61).

Зосереджуючись на мелодії як одній із найважливіших форм прояву тематичного начала, на мелодії з відповідним гармонічним супроводом, М. Д. Тіц в окремий підрозділ виносить питання співвідношення теми й ЗФР (загальних форм руху), теми та рельєфу й фону. На відміну від позиції Л. А. Мазеля, згідно з якою теми немає, наприклад, у гармонічній фігурації або в такому жанрі, як етюд (Мазель, 1979: 153), на відміну від аналогічної Л. А. Мазелю позиції В. А. Цуккермана, котрий визначав ЗФР як нетематичний матеріал (Мазель, Цуккерман, 1967: 494), а фінал сонати Шопена *b-moll* – як приклад твору без теми; на відміну, нарешті, від схожої

позиції Ю. М. Тюліна (Тюлін, 1974: 42–43), М. Д. Тіц доходить висновку: межа теми та ЗФР абстрактно-теоретично «встановлена бути не може». Історично в поліфонії Бароко тема протиставлялася нетематичному матеріалу, ЗФР; а для жанру етюдів саме ЗФР постає як основний тематичний матеріал» (Тіц, 19972: 65). В Етюді *a-moll* Ф. Шопена, на думку дослідника, і мелодія, і фігурація, – «обидві мають тематичне значення» (Тіц, 1972: 56). Співіснування та перехід мелодичного й «фігураційного» (у термінології В. М. Холопової) тематизму (Холопова, 1983: 22), згідно з ученням М. Д. Тіца, є основною закономірністю руху музики. Те, що слугує в темі фоном, співіснує з її рельєфом, цілком може набути тематичної значущості. Утримане протискладення у фузі М. Д. Тіц визначає як «тематичний матеріал» (Тіц, 1972: 60). Отже, позиція М. Д. Тіца щодо питань *теми й ЗФР, теми і – рельєфу й фону*, зумовлена сукупністю трьох ознак визначення музичного тематизму, є науково обґрунтованою, логічно несуперечливою та – із позицій сьогодення – такою, що витримала перевірку часом.

Підрозділ **Основні види тем** продовжує установку на фундаментальність наукового узагальнення, переходячи від подвійного (з погляду тематичної значущості) фігуративного типу тематизму (ЗФР) до типів інтонаційно-мелодичних. На основі єдності принципів історичного й логічного, охоплюючи різні історичні стилі та склади тонально-модального мислення від поліфонії Бароко й до XX ст., М. Д. Тіц висуває класифікацію трьох основних різновидів тем, поширюючи її як на поліфонію, так і на гомофонію: *тема-зерно, тема-мелодія й – тема диференційованої структури* або «синтетична тема» (на базі синтезу перших двох видів). Усі три різновиди є вже в І. С. Баха і, разом із тим, відображають *історичну еволюцію тематизму*, починаючи від інтонаційно яскравої, але короткої теми, яка легко втрачає свій характерний вигляд у наступних формах мелодичного руху; далі – теми досить тривалої, безперервної, при цьому інтонаційно однорідної та завершеної; до теми, що включає дві основні стадії – *ядра й розгортання*, із подальшою історичною диференціацією обох стадій.

Сильним боком тіцівської класифікації тематизму є її *термінологічний апарат*. Річ у тому, що вираз «мелодичне зерно» можна зу-

стріти й у Е. Курта, однак, на відміну від тематичної теорії М. Д. Тіца, усе ж без категоріальної строгості значення. У класифікації М. Д. Тіца мова йде про таку властивість образу зерна, як проростання: *проростання зерна* в тканину, «ним же викликану й таку, що його знищує» (Тіц, 1972: 74). У цьому полягає принципова відмінність теми-зерна від тематичного ядра: тематичне ядро, навпаки, не стирається, не розчиняється, воно саме *зберігає* свою інтонаційну характеристичність (термін тема-зерно видається також більш змістовним порівняно з виразом «мелодичні фрагменти» стосовно подібних коротких тем у Г. Рімана). Автор розглядає різні варіанти ядра (у вигляді короткої теми, теми-мелодії або, нарешті, суперечливого структурно диференційованого утворення), масштабні співвідношення фаз ядра й розгортання. Музичні приклади за третім різновидом тематизму – ядра й розгортання – становлять твори І. С. Баха, Л. ван Бетховена, М. І. Глінки, Д. Д. Шостаковича та ін. Відтак, ядро й розгортання переконливо показані М. Д. Тіцем як теоретична модель, що продуктивно працює на різному історичному матеріалі, від Бароко до ХХ ст., демонструючи глибину теоретичного узагальнення й різноманіття форм (у зв'язку із чим не можна не відзначити помилковість вказівки В. М. Холопової на В. П. Бобровського як автора, котрий поширив термін «тематичне ядро» на тематизм у цілому (Холопова, 1983: 16).

Три основні види музичної теми в класифікації М. Д. Тіца доповнені різновидом, що базується на остинатному повторенні одного й того ж більш-менш короткого наспіву («Такий повторюваний наспів має багато спільного з ядром синтетичної теми, але при повторенні не підлягає змінам і не супроводжується властивим синтетичній темі розгортанням» (Тіц, 1972: 119)).

У близьких за часом створення посібниках інших авторів із Аналізу питання класифікації різновидів музичного тематизму значно поступається підходу М. Д. Тіца: цього питання або не порушує зовсім Ю. М. Тюлін, або порушує у цілому Л. А. Мазель (Мазель, 1979: 152), дещо пізніше – Є. О. Руч'євська на матеріалі гомофонії (Руч'євська, 1977: 105–116). Що ж до об'єднання гомофонії й поліфонії в спільний матеріал щодо тематизму, то такий ракурс хоч і є в деяких авторів, але в «супутньому значенні» та в побіжній формі

(так, на с. 152 у Л. А. Мазеля читаємо: «Теми поліфонічних творів (наприклад, фуг) зазвичай відрізняються стислістю» (Мазель, 1979)). Виняток становить спільний посібник Л. А. Мазеля і В. А. Цуккермана (1967).

Термінологічна схожість із мовою М. Д. Тіца виявляється, зокрема, у структурній характеристиці тематизму у В. А. Цуккермана. Йдеться про заголовковий мотив (*Kopfmotiven*, за старими німецькими теоріями, або *initio*, за В. В. Протопоповим, або *Grundgestalt*, за Й. Руфером (Холопова, 1983: 44)). Говорячи про тематизм, зокрема, старовинних танців, В. А. Цуккерман називає початкове утворення «тематичним ядром» (Мазель, Цуккерман, 1967: 534). Однак далі стає зрозумілим, що назва не має чіткого наукового прив'язування, і безпосередньо в аналізах, у тому числі зразків народної та гомофонної музики, автор багаторазово послуговується іншим терміном – «зерно» (1967: 658, 667, 690, 705 тощо). У свою чергу, Л. А. Мазель називає початкову побудову «викладом основного зерна» (Мазель, 1979: 142). Системна класифікація М. Д. Тіца не передбачає такої термінологічної свободи: зерно, на відміну від ядра, – нагадаємо – є те, що проростає, що у фазі розвитку розчиняється та зникає.

На особливу увагу заслуговує теорія **принципів тематичного розвитку** (4-й розділ глави III). За М. Д. Тіцем, основних, первинних принципів, які відповідали ще найпростішій короткій темі й темі-мелодії, два: 1) *повторність* (сюди автор включає низку різновидів: проста повторність, повторність зі змінами, прийоми імітації та варіювання); 2) *розгортання* (тобто поступовість змін, розчинення, інтонаційне оновлення, збагачення, наявність характерних зворотів, посилення прихованих ресурсів, секвенціювання та ін.). У синтетичній темі поряд із повторністю й розгортанням діють два інші: *диференціювання* (розчленування, поділ, виділення, перетворення) і *контрастне протиставлення*. «Розробковий принцип», що фігурує в багатьох теоретиків, за М. Д. Тіцем, є не основним, а похідним від низки інших (Тіц, 1972: 125). Так само принцип репризності – принцип також похідний. Методологічно важливою є така теза: «як у самій темі, так і в процесі її розвитку, проявляються ті самі закономірності» (Тіц, 1972: 127), пов'язані з процесом *становлення* в результаті музичної дії

та прагненням до оформлення. У цьому сенсі позиція М. Д. Тиця близька до позиції І. В. Способіна, який взагалі не розділяє процес розвитку на внутрішньотематичну й післяекспозиційну фази (І. В. Способін виходить із ємної назви «Принципи розвитку у формі»; що ж до форми, то це і є розвиток: «музична форма становить *процес*, тобто *розвиток*» (Способін, 1972: 42)). Близька до тіцівської й позиція Л. А. Мазеля, яка поширює принципи розвитку як на тематичний, так і на мотивний рівні (Мазель, 1979: 199). В. М. Холопова також відзначає умовність або відносність введеної нею класифікації розвитку на розвиток внутрішньотематичний і післяекспозиційний, що впливає із цитат типу «Тематичний розвиток, *так як і будова теми*», або «Класифікація видів розвитку буде стосуватися в першу чергу післяекспозиційного етапу, хоча вона охоплює і (...) прийоми внутрішньотематичного розвитку» (Холопова, 1983: 58; курсив наш – Г. П.).

Що ж до *переліку* «основних принципів тематичного розвитку», то саме тіцівська розробка видається нам *найбільш системною та універсальною* серед переліків, запропонованих іншими авторами. Універсалізм пов'язаний з ємністю узагальнень, що стоять за кожним із чотирьох означених принципів, – достатньо вказати на розуміння науковцем наведеного вище принципу повторності. У системі М. Д. Тиця немає суперечності між назвою принципу й мимовільними конотаціями назви з конкретною музичною формою, як це неминуче виникає при включенні до переліку «розроблюваності», «розробки», «мотивної розробки» (І. В. Способін, Л. А. Мазель, В. М. Холопова), – куди більш точним є тіцівське поняття *диференціювання*, тобто розчленування музичного матеріалу на більш дрібні побудови або виділення його окремих елементів, що існує в різних музичних формах. Аналогічні протиріччя виникають і з принципом «варіаційності» (Л. А. Мазель, В. М. Холопова). Такого протиріччя, подвійності сенсу, не знаходимо, наприклад, у Ю. М. Тюліна, який напряду пов'язує типи тематичного розвитку з місцем і роллю у формі (поряд із ними в оглядовій формі автор дає «загальні принципи розвитку» музичного матеріалу, «що проникають у всі розділи» (Тюлін, 1974: 10, 27)).

Паралельно з Л. А. Мазелем (а фактично до Л. А. Мазеля, іще 1955 р.), як один із основних принципів тематичного розвитку

М. Д. Тіц уводить *принцип розгортання*, «вільної варіантності», яку раніше пов'язували виключно з епохою Бароко. Теоретична далекоглядність М. Д. Тіца підтверджена неодноразово – досить нагадати про розгляд В. П. Бобровським дії цього принципу в музиці Д. Д. Шостаковича (як зазначено в монографії В. М. Холопова), у жанрі мугама В. А. Цуккерманом та ін. (Холопова, 1983: 59).

Високим рівнем узагальнення в тіцівській методології характеризується тема «**Період**», глава IV. «Категорія період, – пише науковець – повинна трактуватися максимально широко, немає і не може бути для всіх часів, музичних стилів і жанрів якоїсь єдиної форми періоду. Періоди, щоправда, різні, використовуються і в народній, і в професійній музиці, і в поліфонічних (у тому числі у фугах), і в гомофонно-гармонічних творах, і в композиторів XVI–XVIII століть, (...), і в наш час» (Тіц, 1972: 134). Це й визначає підхід М. Д. Тіца до класифікації періодів. Досить порівняти позицію дослідника з позицією, поширеною в теоретичному середовищі й сьогодні, через півстоліття: період – «форма закінченого викладу тематичного матеріалу (або закінченого викладу музичної думки) в гомофонній музиці» (Мазель, 1979: 155).

На відміну від прийнятих у теорії різновидів періодів, зокрема – періоди повторної та неповторної побудови (монолітні), періоди з трьох речень, періоди однотональні та модуляційні, прості й складні, завершені та незавершені тощо – М. Д. Тіц дає власну класифікацію, яка відзначається, як нам видається, *суттєвою відмінністю в періодах структурно-тематичного чинника*. У цьому ряду серед перших – періоди повторної побудови, тобто цілісні побудови зі структурним поділом ідентичного тематичного матеріалу. Сюди включені *в тому числі* періоди складні й незавершені. Отже, тіцівський принцип повторності об'єднує *в собі* відразу кілька чинників розрізнення періодів: а) за кількістю речень, б) за структурною складністю, в) за типом завершень.

Періодам повторної побудови науковець логічно протиставляє *два різновиди періодів неповторної побудови*: а) періоди, «що обмежуються всього одним реченням» (Тіц, 1972: 184) (так звані «монолітні»), які виконують функцію періоду; і б) періоди розгортання,

з їх диференціацією тематичного матеріалу не на стадії «початкової побудови» та «її повторення», а на три інші різні стадії: викладу, власне розгортання й заключної стадії. Як і в першому типі періодів, серед періодів розгортання автор вирізняє періоди завершені та незавершені, прості й складні (період «монолітний» і період розгортання серед періодів неповторної побудови настільки радикально різняться між собою, що запам'ятати два ці типи студентів-теоретиків не буде важко).

Періоди «із заспівом і приспівом», уведені М. Д. Тіцем до класифікації періодів, об'єднують як фольклорні зразки, так і приклади академічного плану, і ґрунтуються на фактурно-фонічному контрасті одноголосся й багатоголосся, що його продовжує, контрасті голосів заспівувача й хору, який його підхоплює. Нарешті, періоди також наявні й у фольклорі (а своєю тристадійністю переґукуються з періодами розгортання), – це «періоди з контрастом у середині» (у Л. А. Мазеля і В. А. Цуккермана це «повторність за контрастом» (Мазель, Цуккерман, 1967: 619). Несхожість періодів «із заспівом і приспівом» і з «контрастом у середині» із зазначеними вище трьома іншими типами очевидна, а тому збагачення М. Д. Тіцем типології періодів, що існує в теорії аналізу, і їх систематизація є важливим теоретичним надбанням.

Особливою заслугою М. Д. Тіца є введення в типологію періодів періоду розгортання. У цьому плані думка М. Д. Тіца переґукується з думкою в посібнику С. С. Скребкова (див. докладніше Скребков, 1958: 62) і згадкою про період типу розгортання як «особливий старовинний тип періоду» в монографії Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана (див., зокрема, Мазель, Цуккерман, 1967: 499, 534). Саме в посібнику М. Д. Тіца *період типу розгортання* набув статусу розвиненого теоретичного вчення (Тіц, 1972: 191–212).

Чи треба говорити про те, що, звертаючись у межах теми «Період» до аналізу музичних прикладів, М. Д. Тіц скрізь залишається вірним своїй методологічній позиції – позиції розуміння форми як її «саморуху», як процесу становлення, процесу дії, зміни, суперечливості та боротьби сил або тенденцій до диференціювання та інтегрування. Саме ця позиція врешті-решт визначає встановлення дослідником

у тому чи тому випадку *типу періоду*, навіть якщо виведений результат ризикує суперечити загальноприйнятій думці авторитетних теоретиків (порівняймо, наприклад, Тіц, 1972: 245 і Скребков, 1958: 70 та ін.). Говорячи словами самого М. Д. Тіца, «період завжди і перш за все – музика» (Тіц, 1972: 237).

Висновки. 1. Навчальний посібник М. Д. Тіца «Про тематичну й композиційну структуру музичних творів» становить синтез навчального посібника й наукового дослідження. Він ґрунтується на «некласичній» методології аналізу музичних творів, яка передбачає початок курсу «не з дрібних елементів» музичної мови, а зі складних цілісних феноменів мелодії, тематизму, періоду. На місце теоретичної обізнаності в елементах музичної мови та їх синтезування в музичному тексті перед аналітиком ставлять більш складну, але й більш близьку до сутності музики умову: *слухання музики, що передує аналізу, вчування в неї як у процес саморуху форми, процес становлення* через протиріччя тенденцій диференціювання й інтегрування, – саме *на цій основі слід проводити власне аналіз*. Тіцівська методологія – це така собі методологія опору в аналізі абстрактно-догматичного, поверхневого підходу.

2. «Некласична» методологічна позиція М. Д. Тіца на новому рівні й в умовах *нового жанру – жанру навчального посібника – продовжує* разом із тим *класичний напрям аналізу*, пов'язаний із *процесуальністю музичної форми*, із іменами Е. Курта, Б. Асаф'єва, а також М. О. Аркадьєва, інших дослідників енергійно-інтонаційної природи музики, що звучить. (Якщо підійти до питання ширше, аж до філософського запитування про сутність музики, її процесуальної безперервності, креативності самої процесуальності, то слідом за М. Д. Тіцем і названими музичними науковцями неминуче стануть імена таких мислителів, як А. Ф. Лосєв, Р. Інгарден та ін.).

3. Посібник М. Д. Тіца з аналізу музичних творів, що був виданий російською мовою понад півстоліття тому, заявив про себе як про новий, більш високий рівень теоретичного узагальнення завдяки енциклопедичній компетентності автора й *глобальності підходу*: у матеріалі та предметі курсу аналізу як дослідження тематизму, тематичного розвитку і т. д. об'єднані різні історичні епохи, стилі, жанри,

способи письма від Бароко до наших днів. Це відтворено в розробці конкретних тем навчального курсу.

4. Учення М. Д. Тица про мелодію, на відміну від учення Л. А. Мазеля, зосередженого на мелодичній лінії, – це, перш за все, вчення про мелодичний *рух*, де для аналітика істотні не самі тони, але «невидимі в нотному записі» ходи «через тони», зв'язки *між* звуками, рухи *через* паузи. Учення про мелодію – це також розширене трактування мелодичного процесу як процесу *безперервного*, що вимагає під час аналізу уваги до всіх елементів, через які здійснюється його становлення, хоч це зміна фрази, ладо-гармонійна взаємодія, рух фону, хоч повнота поліфонічного мелосу. Тицівський аналіз завжди передбачає унікальність результату, оскільки мова йде про інтуїтивно-чуттєве осягнення лабіринтів мелодичного процесу.

5. Тицівська *теорія тематизму* висунула усталене на сучасному етапі положення про *різноманіття форм* тематичного матеріалу, у тому числі ритмічного, фактурного, тембрового («форм музичної експресії», за В. М. Холоповою). Альтернативою до сучасної М. Д. Тицу теорії тематизму стало положення про *значення ЗФР* (загальних форм руху, у тому числі в жанрі етюд), так само як і *утриманого протискладення* у фузі, як значення *тематичне*. На основі єдності принципів історичного й логічного М. Д. Тицем розроблена поширена на сьогодні *класифікація трьох основних видів тематизму*, а поняття «тематичного ядра», з урахуванням його різних історичних іпостасей, поширене науковцем на тематизм узагалі. Необхідна для жанру навчального посібника теоретична формалізація (систематизація, типологізація) М. Д. Тица, що стала результатом його «некласичної» методології, усе більше утверджується в *статусі теоретичної класики*.

6. М. Д. Тиц подав найбільш ємний і універсальний в теорії перелік *чотирьох основних принципів тематичного розвитку*, де немає суперечності відносно мотивного й тематичного рівнів, термінологія не обтяжена конотаціями з конкретними музичними формами, що знаходимо в посібниках інших авторів.

7. Цінним компонентом теоретичної формалізації М. Д. Тица є *класифікація типів періоду*. В її основу покладено, як ми вважаємо, структурно-тематичний чинник, що дозволив звести все різноманіття

типів до системи: період повторної побудови (включаючи різновиди простого й складного періодів, періодів із різною кількістю речень, періодів із різними завершеннями); періоди неповторної побудови – «монолітний період» і період розгортання; періоди заспівно-приспівної структури і з контрастом у середині, які знаходимо в тому числі у фольклорі. Саме М. Д. Тиц розробив та включив до навчального посібника *теорію періоду розгортання*, виводячи його різновиди далеко за межі епохи Бароко.

На завершення зазначимо, що в межах цієї статті окреслені лише основні моменти методології аналізу М. Д. Тица, котрі визначили зміст навчального посібника «Про тематичну й композиційну структуру музичних творів». Однак ними далеко не вичерпується внесок теоретика-дослідника в аналітичну науку й практику.

ЛІТЕРАТУРА

- Аркадьев, М. А. (1992). *Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования*. Москва: Библос.
- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Кн. 1 и 2. Москва: Музыка.
- Катуар, Г. (1934). *Музыкальная форма*. Москва: Гос. музык. изд-во.
- Курт, Э. (1931). *Основы линейного контрапункта*. Москва: Гос. музык. изд-во.
- Мазель, Л. (1952). *О мелодии*. Москва: Гос. музык. изд-во.
- Мазель, Л. А. (1979). *Строение музыкальных произведений*. Москва: Гос. музык. изд-во.
- Мазель, Л. А., Цуккерман, В. А. (1967). *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка.
- Очеретовська, Н. Л., Калашник, П. П., Калашник, М. П. (1995). *Михайло Дмитрович Тиц*. Харків: Оригінал.
- Ручьевская, Е. (1977). *Функции музыкальной темы*. Москва: Музыка.
- Скребков, С. С. (1958). *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Гос. музык. изд-во.
- Способин, И. В. (1972). *Музыкальная форма*. Москва: Музыка.
- Тиц, М. Д. (1972). *О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений*. Київ: Музична Україна.

Тюлин, Ю., Бершадская, Т., Пустыльник, И., Пэн, А., Тер-Мартirosян, Т., Шнитке, А. (1974). *Музыкальная форма*. Москва: Музыка.
Холопова, В. (1983). *Музыкальный тематизм*. Москва: Музыка.

Halyna Poltavtseva

PhD in Art Studies, Professor at the Music Theory Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: poltavtseva.galina@gmail.com
ORCID 0000-0003-3244-4987

**CLASSICAL “NON-CLASSICAL” METHODOLOGY OF ANALYSIS
BY M. D. TITS (to upcoming 125th birthday of the scholar)**

Background. *The goal of given article is to reveal methodology of M. D. Tits's analysis on the premise of textbook “About thematic and compositional structure of musical pieces” (1972), to comprehend uniqueness, innovation and research value of some theoretical postulates in his approach to analysis of a melody, to typology of themes, thematic development and period. The study of the methodology of Tits's analysis was not the subject of a special study. This is the scientific novelty of the proposed article.*

Conclusions. *Textbook “About thematic and compositional structure of musical pieces” is a synthesis between a textbook and scholar research. It is founded on non-classical methodology of analysis of musical work, supposing start of the course not from basic elements of musical language, but from complex holistic phenomena of melody, themes, period. M. D. Tits's methodology might be seen as some sort of resistance to analysis of abstract, dogmatic superficial approach.*

Non-classical methodological approach on the new level and in conditions of a new genre (textbook) continues tradition of classical analysis, founded by E. Kurt, B. Asafyev, M. Arkadyev, regarding process of musical form, as well as connected with another researchers of energetic and intonational essence of music.

M. D. Tits's textbook showed new level of theoretical generalization due to encyclopaedical knowledge of the author. The course embraces different eras, styles, genres, compositional techniques.

M. D. Tits's approach to melody, unlike one of L. A. Mazel, is mainly a teaching on melodic movement, where it is not notes that are important, but the movements from one tone to another, connections between sounds, inside the pauses. This analysis supposes unique results as it embraces intuitive and sensual comprehension of melodic process.

The textbook contains valuable thought about diversity of forms of thematic material. M. D. Tits distinguished three main types of themes, introduced concept of "thematic nucleus" on thematicism.

M. D. Tits suggested the most comprehensive classification of four main principles of thematic development, without contradictions between levels of motives and themes; without terminology burdened by connotations with defined musical forms.

M. D. Tits developed classification of period on the basis of structural and thematic factors. He introduced period of "unfolding" type, with its variants reaching outside the baroque era.

We must state that this article outlines the most basic moments of M. D. Tits's methodology of analysis in his textbook. However, the significance if the theoretic scholar for analysis and practice is much bigger and can not be limited to these postulates.

■ **Key words:** *analysis, musical form, process, melody, thematicism, thematic development, period.*

REFERENCES

- Arkadev, M. A. (1992). *Vremennye struktury novoevropeyskoy muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya* [Temporary structures of modern European music. Experience of phenomenological research]. Moscow: Biblos [in Russian].
- Asafev, B. V. (1971). *Muzykalnaya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Vols. 1–2. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Katuar, G. (1934). *Muzykalnaya forma* [Musical form]. Moscow: Gos. muzyk. izd-vo [in Russian].
- Kurt, E. (1931). *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Linear counterpoint basics]. Moscow: Gos. muzyk. izd-vo [in Russian].
- Mazel, L. (1952). *O melodii* [About a melody]. Moscow: Gos. muzyk. izd-vo [in Russian].

- Mazel, L. A. (1979). *Stroenie muzykalnykh proizvedeniy* [The structure of musical works]. Moscow: Gos. mu-zyk. izd-vo [in Russian].
- Mazel, L. A., Tsukkerman, V. A. (1967). *Analiz muzykalnykh proizvedeniy* [Analysis of musical works]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Ocheretovska, N. L., Kalashnyk, P. P., Kalashnyk, M. P. (1995). *Mikhailo Dmytrovych Tits* [Mykhailo Dmitrovich Titz]. Kharkiv: Oryhinal [in Ukrainian].
- Ruchevskaya, Ye. (1977). *Funktsii muzykalnoy temy* [Music theme functions]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Skrebkov, S. S. (1958). *Analiz muzykalnykh proizvedeniy* [Analysis of musical works]. Moscow: Gos. mu-zyk. izd-vo [in Russian].
- Sposobin, I. V. (1972). *Muzykalnaya forma* [Musical form]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Tits, M. D. (1972). *O tematicheskoy i kompozitsionnoy strukture muzykalnykh proizvedeniy* [On the thematic and compositional structure of musical works]. Kiev: Muzichna Ukraina [in Russian].
- Tyulin, Yu., Bershadskaya, T., Pustynnik, I., Pen, A., Ter-Martirosyan T., Shnitke, A. (1974). *Muzykalnaya forma* [Musical form]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Kholopova, V. (1983). *Muzykalnyy tematizm* [Musical themas]. Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12 січня 2021 року.