

МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФАЗНОСТЬ ИНТОНАЦИОННОГО ПРОЦЕССА КАК ФАКТОР, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ СМЫСЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

В заголовке данного доклада обозначена зависимость смысла, присущего процессу интонирования, от его (процесса) мелодико-гармонической фазности. Выдвигаемое положение требует прояснения содержания, которое связано с ключевым понятием «мелодико-гармоническая фазность».

Исходный термин «фаза» или «фазис», в переводе с греческого языка означающий «проявление», трактуется в словарях как *определенный момент* в развитии какого-либо явления. Термин указывает на процессуальность и на определение «части» процесса (момент).

Иногда в синонимическом ряду «фазу» отождествляют с периодом. Однако «период» (от греческого — «обход», «круговращение») определяется в словарях как «промежуток времени, охватывающий законченный процесс». Разница в степени завершенности оказывается для нашего исследования важной. Следовательно, можно сделать вывод, что фаза — мельчайшая относительно завершенная, в силу сходства отделяющаяся от ей подобной, составная «часть» процесса. Фаза — это промежуток между началом процесса и повторением его первого оформившегося образования. Границу фазы указывает повторность.

Фазность устанавливается в ходе анализа «элементов», участвующих в процессе. В зависимости от строения элементов можно выявлять фазность различных «граней» (уровней) процесса. Так в качестве фазы может выступать *стопа* стихотворного текста или музыкального мотива, *такт* как расстояние от одной сильной доли до другой в процессе пульсации, *ладовый момент* при анализе ладового ритма (по теории Б. Яворского), *формула слогового ритма* в народных песнях (см. анализы фольклористов), *мотив* (построение с одной сильной долей) или *фраза* (с несколькими сильными долями) в традиционных музыковедческих анализах (см. работы Л. Мазеля), *интонационная стопа* (см. теорию М. Харлапа) и т. п. Как отмечалось, понятие фазы может проецироваться и на более крупные «этапы» разворачивающегося процесса: в отношении музы-

кальной формы — секвенция, предложение, период, запев, припев, экспозиция, реприза, середина, разработка и т. п. могут характеризоваться как фазы разного масштаба.

Из всего сказанного можно заключить, что фаза трактуется как мера процесса, т. е. как *отношение* части и целого и частей целого между собой, как единица измерения процесса, но не как законченный процесс, а фазность — как расчлененность процесса на обозначенные «части» - «промежутки».

Установив значение терминов «фаза» и «фазность», целесообразно перейти к определению мелодико-гармонической специфики фазности. Она выявляется в ходе так называемого матричного анализа, в результате которого обнаруживаются идеальные мелодико-гармонические образования — обороты-матрицы, являющиеся особыми порождающими моделями, регулирующими, регламентирующими интонационный процесс.

Перечислим условия, без которых матричный анализ невозможен. Некоторые из них оказываются действующими и при других аналитических процедурах, т. е. не являются специфическими. Иные оказываются особенными. Но перечислить необходимо их все.

I. *Тотальное* сравнение «элементов», образующих процесс. По принципу челнока сопоставляются *все без исключения* (!) звуки анализируемого сочинения и их различные объединения. В аналитическую процедуру как бы выносятся процесс восприятия музыки, в котором спонтанно сравниваются соседние и удаленные друг от друга звуки и созвучия, в результате чего произвольно узнаются повторы малых и больших построений (секвенции, одинаковые мотивы, темы, части формы и т. п.).

II. Тотальное сравнение возможно при действии *механизма памяти*: сравнивается то, что помнится.

III. *Выявление тождественных образований* в музыкальном процессе. В связи с этим обозначаются и несходные, контрастные образования: идет классификация построений по принципу тождество-контраст. Подобная работа осуществлялась, например, при целостном анализе музыкального произведения.

IV. Выявление гармонизирующих (созвучных) построений. Как и выявление сходных-различных фрагментов, оно идет при восприятии музыки спонтанно. Вынесенный в аналитическую процедуру *поиск гармонизирующих фаз* интонационного процесса и определяет специ-

фику матричного анализа. Подобная задача при традиционных музыковедческих подходах не формулировалась и не решалась.

Итак, специфика матричного анализа заключается в выявлении гармонизирующих построений музыкальной формы и в результате — *в свертывании* ее на особую порождающую модель — на оборот-матрицу. Представление о такой модели незнакомый с матричным анализом читатель может получить, выписав такт под тактом (ранжиром) мелодию известной хороводной песни «Во поле береза стояла». В расположенных один под другим двенадцати тактах напева, записанного, например в ля миноре, на первых долях двухчетвертных тактов нетрудно увидеть в вертикали тоны, входящие в доминанту ($h - d - e$), а на вторых долях — звуки тоники ($a - c - e$). Это аккорды, сложенные из звуков мелодии (мелодико-гармонические конструкции), чередуясь в равномерном движении четвертями, образуют порождающую модель песни — ее оборот-матрицу.

Музыковедам известно немало число порождающих моделей и особенность оборота-матрицы, его отличие от других необходимо оговорить в сравнении. Целесообразно начать с того, что звукоряды и лады (модусы) могут рассматриваться как порождающие модели, т. к. они определяют звуковой состав того или иного сочинения (из этого звукоряда рождается музыка, строятся музыкальные произведения). К порождающим моделям относится и додекафонная серия, в которой избирается определенный порядок тонов, заявляющий об оригинальности композиции. Темы вариаций на гармонию *ostinato* (тип чаконы) и на *basso ostinato* (тип пассакалии), блюзовый квадрат — тоже известные варианты воплощения старой идеи о семени, из которого вырастает организм. Оборот-матрица, отражая ту же идею зерна-колоса, представляет ее совсем не так, как перечисленные модели (модусы).

Рассмотрим эти отличия внимательнее. 1. И блюзовый квадрат, и темы вариаций на гармонию остинато — уже завершенные формы, которые сами могут быть проанализированы с позиций матричного анализа, могут быть «свернуты» в оборот-матрицу: в них могут обнаруживаться гармонизирующие фазы интонационного процесса. Следовательно, оборот-матрица — более мелкая порождающая модель, чем названные выше конструкции. 2. Оборот-матрица не гармоническая модель (*ostinato*), а модель, имеющая мелодико-гармоническую природу (идеальная мелодико-гармония регламентирует

как развитие линий, так и вертикалей¹). 3. Часто случается, что оборот-матрица от воспроизведения к воспроизведению в интонационном процессе изменяется (варьируется) *в масштабе* (увеличение или уменьшение оборота-матрицы), *в направлении* движения («вверх — вниз» — обращение; «прямое — обратное» — ракоход), «отпечатывается» неполно (усечения «головы» или «хвоста»). Поэтому с позиций теории о матричном строении музыкальной формы всякое традиционное произведение классического или народного искусства, принадлежащего европейской культуре, есть *вариации на изменяемую мелодико-гармонию ostinato*.

Парадоксальность, противоречивость этого определения в первый момент может спровоцировать возражение: либо изменяемая, либо *ostinato* — одно из двух. Но если в отношении *темы* вариаций на гармонию *ostinato* этот протест справедлив, т. к. от изменчивости или неизменности зависит — есть сформировавшаяся тема вариаций или ее нет (если тема меняется в своей конструкции, то не она — тема *ostinato*), то в отношении оборота-матрицы указанное возражение некорректно, потому что в норму воспроизведения этой идеальной порождающей модели заложено ее преобразование (она может быть *неполной*, проведенной в *ином* масштабе, *обращенной* и т. п.). Однако несмотря на указанные метаморфозы модель узнается; она непременно присутствует. Нельзя не признать (после достаточного числа анализов), что парадоксальное определение «вариации на изменяемую мелодико-гармонию *ostinato*» справедливо: оно верно характеризует действительность — практику интонирования смысла, практику его оформления в музыке.

Заметим, что и от серии оборот-матрица отличается не в меньшей степени, чем от рассмотренных выше порождающих моделей. В серию выстраиваются равнозначимые звуки. Ни один из них не должен брать на себя функцию главного (отсюда правило неповторяемости тонов в серии). Но если нет главного, то нет и подчиненного. Следовательно, звуки не могут группироваться по принципу принадлежности к главному или подчиненному, они не могут группироваться по функциональной принадлежности. По этой причине они не образуют аккордов, т. к. невозможно их объединение в груп-

¹ Подробнее в книге автора этих строк «Мелодико-гармоническое строение русской народной песни». — М., 1985, гл. 2, с. 41-141.

пы однофункциональных, взаимозаменяемых тонов (в этой связи вспоминается замечание П. И. Чайковского, относящееся к определению аккорда, данному Н. А. Римским-Корсаковым в учебнике гармонии: сущность аккорда не в терцовости — это внешний признак; сущность аккорда в функциональном единстве образующих его звуков и вытекающей из этого возможности их к взаимозаменяемости). Отсутствие условий для гармонирования не допускает проведения матричного анализа додекафонных композиций и указывает на принципиальное отличие разбираемых порождающих моделей.

В большей степени приближается к представлению об оборот-матрице понятие об интонационной стопе, введенное М. Г. Харлапом при анализе русских народных песен. По внешнему рисунку они в чем-то даже схожи; и в одном, и в другом случае обозначаются присущие народной песне «идеальные» аккорды. Однако интонационная стопа отличается от оборота-матрицы принципиально: оборот-матрица — единица компонирования, а интонационная стопа таковой не является. В книге «Мелодико-гармоническое строение русской народной песни» было показано, что с оборотом-матрицей народные певцы поступают аналогично тому, как с полифонической темой работают композиторы-профессионалы. При анализе песни «Вниз по матушке по Волге» установлено, что для создания образа речного простора «неученые певцы наши» использовали проведение оборота в увеличении, а затем в увеличении и обратном движении (раскинулось вправо-влево огромное пространство, распахнулись берега мощной реки). В связи с этим указывалось, что техника полифонического письма, его приемы сложились в фольклорной практике прежде, чем попали в профессиональную музыку² (вспомним в связи с этим замечание М. И. Глинки, что музыку создает народ, а композиторы ее лишь оранжируют).

С формулой интонационной стопы подобные операции провести невозможно, т. к. в ней не записаны длительности аккордов: обозначен лишь метр — сильная и слабая доли («тесис» и «арсис»)³. Более того, если бы с формулой интонационной стопы мыслилась (предполагалась) подобная работа, то автор данной теории не смог бы утвер-

² Цит. соч., с. 89.

³ Заметим, что по той же причине отсутствия длительностей непохож на оборот-матрицу и «момент ладового ритма» (в теории Б. Яворского).

ждать, что в русской народной песне действуют лишь два аккорда, один из которых совпадает с тесисом, а другой — с арсисом, так как при обращении оборота из двух аккордов, характеризующих интонационную стопу, появился бы третий (симметричный первому или второму). Вокруг центра (тоники) возникли бы верхний и нижний «периферийные» аккорды (неустой); возникла бы система аналогичная традиционной: тоника и доминанта с субдоминантой.

Наконец, следует сказать, что все порождающие модели могут быть обозначены терминами «инвариант», «архетип» и им подобные. Однако, в связи с различием природы порождающих моделей, их многообразием, становится ясным, что абстрактные понятия «инвариант» и «архетип» не раскрывают специфики моделей и оказываются для знания (и технологии) малоинформативными, как бы бессодержательными, пустыми, требующими уточнения и комментариев.

Обозначив смысл термина «мелодико-гармоническая фазность», можно перейти к выяснению воздействия характеризуемого им фактора на семантику музыкального высказывания.

Зависимость смысла музыкального сочинения от обозначенной фазности: на первых порах целесообразно рассматривать, анализируя произведения так или иначе связанные с вербальным текстом — с той или иной программой или с распетым стихом. И, пожалуй, самым удобным для этой цели жанром оказывается романс: 1) это — миниатюра; 2) сюжет и смысл стихотворного текста усилен или окрашен по-новому музыкой; 3) смысловая определенность стиха устраняет излишние споры, дискуссии, которые могут возникать в связи с общепризнаваемой многозначностью невербальных интонационных конструкций.

Романс П. И. Чайковского «Забыть так скоро» в этом плане вполне пригодный образец. Сюжет его изложен кратко и фактически выражен в первом колоне стихотворения; это разговор сокрушенной изменой души с Богом: «Боже мой! Забыть все счастье прожитой жизни...» Далее следует несколько картин-воспоминаний: встречи, разговоры, очей немые разговоры; луна, глядящая из окна; любовь, мечты, клятвы в ночную пасмурную пору. И в кульминации восклицание — «Забыть так скоро, так скоро!».

Важным условием анализа, направленного на определение содержания музыки, является понимание композиторского отношения к стихотворному тексту, к ситуации, представленной в нем, и к цент-

ральной фигуре создаваемого сочинения. Текст А. Апухтина прочитан автором без иронии, без насмешки над воспоминаниями и переживаниями героя. Указание на сострадание композитора нам важно как одна из установок, предшествующих анализу интонационного процесса.

Необходимо учесть, как предваряющую характеристику, и отношение композитора к религиозному мотиву, обозначенному в тексте. В эпистолярном наследии П. И. Чайковского есть документы, свидетельствующие, по словам самого композитора, о его любви ко Христу, о близости ему и «понятности» Бога Сына и как бы отдаленности от Бога Отца и «трепете» перед Ним. Очевидно, что отношение к Богу у автора романса серьезно и строго. Религиозное чувство композитора не позволяет ему обращаться к Богу всеу (по понятиям Православия, поминание имени Божия всеу — грех). Восклицание «Боже мой!» не могло для него и для его героя (героини), к которому он относится с состраданием, звучать как присловие (наподобие как бы непереживаемого, без чувства произносимого речевого оборота «Спаси, Бог», включенного М. П. Мусоргским в партию князя Хованского). Поэтому обращение к Богу — восклицание «Боже мой!», не могло писаться композитором в одну строку с иным текстом: оно должно было быть выделенным, обособленным. Но чем выделенным? Для ответа на возникший вопрос в нашем повествовании пока еще не накоплено достаточного количества сведений и аргументов.

Тем не менее мы вправе сделать первое заключение: П. И. Чайковский не пишет пародию и не может ее писать на подобный стихотворный текст, т. к. это противно его мироощущению и миропониманию. Параллелизм переживаний композитора и героини, к которому автор музыки подключает слушателя, и который как бы определяет и задает «нефальшивое», «негротесковое», естественное и правильное в содержательном плане структурирование поэтического и музыкального текстов, адресует исследователя, исполнителя и слушателя к адекватному восприятию и пониманию оформленности музыкальной интонации.

В этой связи задачей исследователя оказывается верное с точки зрения, отражающей авторский замысел (смысл сочинения), рассмотрение структуры музыкальной формы в аналитическом (теоретико-композиторском) и исполнительском аспектах. Структурная организация романса «Забывать так скоро» в теоретическом плане была исследована автором этих строк уже давно и отражена в со-

ответствующей публикации⁴. Объем настоящей работы не позволяет взять для анализа все произведение. Но для уяснения обозначенной в заглавии зависимости смысла сочинения от мелодико-гармонической фазности интонационного процесса достаточно и первой части романса. Тех же читателей, которым интересен анализ всей пьесы, отсылаем к названной в сноске статье.

Тональность оригинала — F-dur. Первая часть романса написана в форме повторенного сложного периода (такты 1-35). Первый сложный период начинается после четырехтактового вступления (такты 5-20). Первый период, анализ которого будет осуществлен в этой работе, записан композитором в девятитакте (такты 5-13). Первое предложение F-dur'ного периода завершается на доминантовом трезвучии параллельного минора (трезвучие доминанты в серединной каденции — общепринятая норма; см. т. 10). Основной текст (первый колон стиха) «распет» в первом предложении. Второе предложение периода отдано композитором для фортепианного отыгрыша. По протяженности оно несколько меньше первого предложения (такты 10-13). Заканчивается второе предложение автентическим оборотом ($D | T$) в основной тональности.

┌ ┌

В структуре первого предложения при традиционном теоретическом анализе усматриваются два построения (две фразы). Первое из них связано со словами «Забыть так скоро, Боже мой,...»; второе — с продолжением стиха «все счастье жизни прожитой». Первое написано в неполном четырехтакте; второе — в неполном трехтакте. Поэтому вместо восьмитакта предложение занимает шеститакт. Так как в первом предложении объединены следующие одна за другой почти равные по протяженности фразы, масштабнотематическую структуру, в которую они складываются, принято связывать с термином периодичность. Во втором предложении (в «отыгрыше») — четыре неполных такта. В них размещены три одинаковых мотива (три автентических оборота $D | t$, два из которых

┌ ┌

звучат в d-moll, а третий — в F-dur). Структура второго предложения тоже «периодическая». В силу того, что построения первого

⁴ Истомин И. «Матричный анализ произведений профессиональной музыки» // Проблемы высотной и ритмической организации музыки (Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 50). — М., 1980, с. 137-158.

предложения крупнее повторяющихся оборотов второго, структура всего периода характеризуется термином «дробление». Но если обозначение структуры второго предложения не вызывает сомнений, то определение ее в первом предложении может породить несогласие. Аргументация возражений может находиться как в специальном музыковедческом, так и в общехудожественном, общэстетическом, условно говоря, режиссерском ракурсах.

Во-первых, недопустимо объединять в первой фразе (такты 5-8) разные по смысловым функциям *стиховые* конструкции — бытовую, повествовательную («Забить так скоро...») и иную по природе, «мистическую», обращенную к Богу («Боже мой»), наполненную мольбой, просьбой о помощи, о даровании сил, необходимых для того, чтобы пережить «недобрую» пору жизни (тяжелое испытание, удар судьбы). Выше уже отмечалось, что религиозное чувство композитора и его воззрения не позволяли соединить в одну фразу несоединимое («Не поминай Бога всуе»; в частности, в одном ряду с бытовой суетой). Такое объединение привело бы к снижению образа, возможно даже к пародийности, насмешке, что противоречило бы намерениям и описанной выше установке автора. Отделяя одно от другого, композитор замедлил темп произнесения слов при обращении к Творцу (четверти — после восьмушек в начале романса). И наиболее чуткие исполнители откликаются на это изменение в течении музыки. Но ведь замедленно было и пропевание слова «скоро». И опять возникает обстоятельство, сбивающее менее чутких к поэтической декламации и к музыкальной фразировке певиц и певцов.

Однако есть и более веский аргумент, указывающий на то, что в тактах 5-8 Чайковским намеренно размещено не одно, а два построения: композитор хочет отделить и отделяет построения друг от друга. Названный более веским аргумент вскрывается в ходе матричного анализа романса. Оказывается, что первое построение, связанное со словами «Забить так скоро», композитор развернул на основе мелодико-гармонического оборота-матрицы, на который «свертывается» вся пьеса. В тактах 5-6 он звучит на органном пункте тоники полностью — T | S₇ D ||. Следующее построение при

f f f

исполнении должно быть отделено от первого на основе принципа размежевания тождественных фигур, т.к. оно повторяет формулу оборота-матрицы, проведенного тоже на фоне тонической педали,

но в обратном (ракоходном) движении и, одновременно, в обращении: $T \mid SD \parallel$ превращено в $T \mid DS \parallel$ и представлено как $SD \mid T \parallel$
 $\underset{\text{P}}{\text{P}} \underset{\text{P}}{\text{P}} \quad \underset{\text{P}}{\text{P}} \underset{\text{P}}{\text{P}} \quad \underset{\text{P}}{\text{P}} \underset{\text{P}}{\text{P}}$
 (ракоход обращенного оборота-матрицы см. такты 7-8).

Очередное построение, связанное со словами «все счастье жизни», вторгается в зону звучащей тонической терции и сокращает ее длительность (в мелодии до восьмушки; в сопровождении до четверти). Третье построение оказывается соответствующим минорному варианту (в параллельном натуральном миноре) обращенного, проведенного в прямом (не ракоходном) движении усеченного оборота-матрицы $t \mid d \parallel$. Четвертый отпечаток с порождающей модели
 $\underset{\text{P}}{\text{P}} \underset{\text{P}}{\text{P}}$

отражает вариант данного в увеличении, в прямом движении, усеченного «с головы» и проведенного в параллельном миноре оборота-матрицы: $t \mid s (DD) \mid D \parallel$. Отмежевание четвертого построения
 $\underset{\text{P}}{\text{P}} \underset{\text{P}}{\text{P}} \quad \underset{\text{P}}{\text{P}}$

позволяет сохранить формулу оборота-матрицы, в то время как слияние фрагментов из т.т. 8-10 разрушает фигуру порождающей модели.

Рассечение интонационного процесса на мелодико-гармонические фазы, соответствующие отпечаткам с оборота-матрицы в первом предложении романса «Забить так скоро», высвечивает новые грани рассказа о драме, переживаемой героиней. Они были скрыты от слушателя при неразрывном (слитном) — традиционном (вернее, обычном) исполнении первого предложения, но проясняются из-за уточнений и обострения значения пропеваемых слов, акцентированных в связи с композиционным решением, найденным П. И. Чайковским. Заданными расчленениями композитор подчеркнул разницу в переживаниях бытового (повествовательного) и сакрального (обращение к Богу); показал, что «прожитая жизнь» была долгой (четвертая редупликация с оборота-матрицы дана в увеличении) и, следовательно, это повествование о поздней измене, пожалуй, наиболее горькой и драматичной; что «счастье жизни» оказалось неполным (оборот-матрица воспроизведен усеченным), а оставшаяся жизнь — неожиданно опустошенной; что большая жизнь оказалась еще неоконченной, но уже прожитой.

Оставляет глубокое впечатление и отражение душевного состояния героини, данное П. И. Чайковским в кульминации романса (такты 24-19 от конца). Обычно исполнительницы поют этот сольный (без

сопровождения) фрагмент романса (такты 24-22 от конца), устремляясь к слову «скоро»: «забыть так скоро». Получается, что драма героини обусловлена скоростью забывания «счастья жизни», что самое обидное в том, что оно (счастье) скоро забыто, а не в том, что оно забыто, и когда бы это ни произошло — это всегда скоро. Но композитор сделал иное: он отграничил слова «забыть так» от слова «скоро», он прервал мысль потрясенной героини на наречии «так». Это хорошо видно потому, что в данном сольном фрагменте воспроизведен «функционально мутировавший» оборот-матрица, по музыке соответствующий первому мотиву романса (даже мелодический рисунок сохранился). Если реконструировать сопровождение, то вместо начального $T | S_7 D ||$ зазвучит в гармоническом f-moll последование

$\begin{array}{c} \text{f} \quad \text{f} \quad \text{f} \\ \text{VII}_6 | \text{III}_7 \text{s} || \end{array}$

в котором осталось неизменным соотношение аккордов

$\begin{array}{c} \text{f} \quad \text{f} \quad \text{f} \\ \text{VII}_6 | \text{III}_7 \text{s} || \end{array}$

оборота-матрицы. Это соотношение однозначно указывает границу фразы: «забыть так...». Отчлененное «забыть так» порождает вопрос: «Как забыть? — скоро, неожиданно, навсегда, коварно, безвозвратно ... — как?». Но совсем не однозначно — «скоро». Слово «скоро», отделенное от предшествовавших и связанное с повторением «так скоро» («скоро... так скоро»), оказывается как бы неважным, второстепенным, не имеющим, условно говоря, «никакого значения», т. к. мысль в другом: «Боже мой!» — восклицает сокрушенная душа. И это главное. Не произнесенное вслух, не оформленное словами обращение передано в сопровождение: в партии фортепиано воспроизводится отпечаток с оборота-матрицы, совпадающий со вторым построением из начала романса, связанный с званием к Богу — $S D | T ||$. Звучит в увели-

чении последование $DDVII_{65} | | K_{64} | D_7 | t | | | ||$, несколько

$\begin{array}{c} \text{f} \quad \text{f} \quad \text{f} \\ \text{f} \text{---} \text{f} \quad \text{f} \text{---} \text{f} \quad \text{f} \text{---} \text{f} \text{---} \text{f} \end{array}$

обостренное превращением субдоминанты в двойную доминанту и «задержанием» (кадансовый квартсекстаккорд) к доминанте, но, по существу, то же самое.

Подводя итог анализу воздействия мелодико-гармонической фазности на смысл интонационного высказывания, мы вправе утверждать, что расчленение музыкального (а с ним вместе и словесного) текста в соответствии с границами оборотов-матриц дает *правильную* и выразительную фразировку, не деформирующую жанр,

стиль и образный строй сочинения, а проясняющую его смысл в каждом построении. Фразировка интонационного процесса по мелодико-гармоническим фазам позволяет верно воспринимать смысл музыкального высказывания даже без проговаривания и описания его словами. Поэтому можно сказать, что оборот-матрица, определяющий фазность процесса, выступает в таком контексте как мера формы-смысла, как единица формы содержания, а матричный анализ оказывается не только конструктивным, но, одновременно (и всегда), семантическим, герменевтическим, образно-смысловым.

Возвращаясь к формулировке, данной в заглавии доклада, к заявке о роли мелодико-гармонической фазности в определении смысла музыкального высказывания, следует признать, что названная зависимость существует и суждение о ней справедливо: смысл музыкального сочинения при анализе музыкально-гармонической фазности уточняется.