

*В. Золочевський*

# ЛАДО: ГАРМОНІЧНІ ОСНОВИ

# УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ МУЗИКИ



АКАДЕМІЯ НАУК УРСР  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ

В. Н. ЗОЛОЧЕВСЬКИЙ

# ЛАДО-ГАРМОНІЧНІ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ МУЗИКИ

*(ДЕЯКІ ПИТАННЯ НАРОДНОСТІ)*

НАУКОВА ДУМКА  
КИЇВ — 1964

Ця книга розповідає про народні джерела української радянської музики, про те, як використовують українські радянські композитори ладо-гармонічні ресурси народної музики, як народні основи творчо переосмислюються, стають джерелом оновлення, збагачення фахової музичної творчості. Розрахована книга на викладачів та студентів музичних учбових закладів, композиторів, музикознавців та на широкі кола музичної громадськості.

Відповідальний редактор  
кандидат філософських наук  
**І. Ф. ЛЯШЕНКО**

ВИКТОР НИКИФОРОВИЧ ЗОЛОЧЕВСКИЙ

**Ладово-гармонические основы  
украинской советской музыки  
(Некоторые вопросы народности)**

(На українском языке)

*Друкується за постановою вченої ради  
Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії  
Академії наук Української РСР*

Редактор **Л. В. Хорунжа**  
Художній редактор **В. П. Кузь**  
Оформлення художника **С. М. Габовича**  
Техредактор **О. М. Лисовець**  
Коректор **Л. М. Баладинська**

---

БФ 04639. Зам. № 1356. Вид. № 255. Тираж 750. Формат паперу 84×108/32.  
Друк. фіз. арк. 5,125. Умовно-друк. арк. 8,4. Облік. видавн. арк. 8,5. Підписано  
до друку 12.2 1964 р. Ціна 44 коп.

---

Київська книжкова друкарня № 5 Державного Комітету Ради Міністрів УРСР  
по пресі — Київ, Репіва, 4.

## НАТУРАЛЬНО-ДІАТОНІЧНА ТА МАЖОРО- МІНОРНА ЛАДОВІ СИСТЕМИ

Народність — найвищий критерій цінності та правдивості мистецтва. У своїх численних рішеннях і постановах Комуністична партія закликає діячів культури глибоко вивчати народну творчість і на цій основі створювати оригінальне новаторське мистецтво. «Головна лінія в розвитку літератури і мистецтва — зміцнення зв'язків з життям народу...»<sup>1</sup> — підкреслюється у новій Програмі Комуністичної партії Радянського Союзу. Таким чином, питання народності й надалі кластимуться в основу повсякденної творчої діяльності радянських музикантів.

Вся історія розвитку фахової української музичної культури свідчить про те, що однією з найхарактерніших її рис є прагнення до справжньої народності, демократичної ідейної спрямованості змісту, яскравої національної визначеності форми.

Вже вертепна драма, з якою пов'язані перші кроки музичного професіоналізму на Україні, постала як дітище національної культури, близьке світовідчуванню та світорозумінню українського народу.

Містерії, шкільні вистави з сольними псалмами, сольними та хоровими кантами, світські та духовні партесні концерти, — цебто перші фахові музичні жанри на Україні, незважаючи на тематичну обмеженість, нерідко культову вузькість, несли в собі зародки народності, національної означеності<sup>2</sup>. Одним з найважливіших джерел їх розвитку

---

<sup>1</sup> Програма Комуністичної партії Радянського Союзу, К., Держполітвидав, 1961, стор. 115.

<sup>2</sup> Відомо, що з інтермедій шкільних драм, як і з інтермедій вертепних вистав, розвинулась побутова лірична комедія, українська оперета.

в цьому напрямі була народна музика, яка з XVII ст. вперше стає предметом студіювання та художнього засвоєння українськими музикантами.

«З того часу (XVII ст. — В. З.) починається художня обробка української народної пісні. Перші зразки такої обробки зустрічаються у музиці інтермедійної частини вертепу, створеного студентами Київської колегії. Музично оброблені були народні пісні «Та нема гірш нікому», «Ой під вишнею, під черешнею». Дуже поширеною була також художня обробка для хору і оркестру народної пісні «На бережку у ставка» невідомого автора»<sup>3</sup>.

Надалі численні вітчизняні автори XVIII—XIX ст. звертаються не тільки до української тематики, народних музичних форм, а головню, — до народних пісень. Вони прагнуть до глибшого засвоєння інтонаційно-образних властивостей фольклору, до активного творчого перевтілення української народної пісенності у своїй оригінальній творчості (як-от ряд фортеп'яних сонат Д. Бортнянського, симфонія № 21, що приписується М. Овсяннику-Куликовському, симфонія В. Сокальського та ін.).

Цей надзвичайно складний творчий процес відбувався одночасно із засвоєнням нових класичних форм і прийомів фахової музики, вищих досягнень композиторської техніки, загальноєвропейської мажоро-мінорної системи. Не всім композиторам це вдавалося з однаковим успіхом. Траплялось, наприклад, чимало випадків штучного, нетворчого поєднання української народної пісенності з невластивими їй прийомами багатоголосся.

І це історично цілком закономірно. Адже фахове багатоголосся на Україні у своїх початкових стадіях розвивалося під впливом німецької шкільної гармонії і взагалі мажоро-мінорної системи без достатнього проникнення в ладову природу народної пісні (саме таку, невластиву українській пісні, гармонізацію картав М. Лисенко, наприклад, у листах до Ф. Колесси).

Зразком далеко непоодиноких творів, на яких позначилася шкільна гармонія, може бути музика М. Вербицького до драми І. Гушалевича «Підгоряни» (1864). Найслабше місце її — гармонічна мова, яка не відбиває ладової

---

<sup>3</sup> Історія Української РСР, т. 1, К., Вид-во АН УРСР, 1955, стор. 330.

своєрідності української музики. В окремих гармонічних зіставленнях, особливо в кадансах, відчувається дух «шкільних правил, що суперечить змістові і характерові мелодії»<sup>4</sup>.

Отже, народна мелодія та невідповідна національній специфіці української музики гармонія! Це — загальна вада багатьох творів української музики долисенківського періоду, яка дає себе знати часом і в наші дні.

Засновник української музичної класики М. В. Лисенко та видатні його сучасники вперше цілеспрямовано, на наукових засадах взялися до розв'язання цього дисонансу в нашій музиці.

У наш час, коли радянська музична культура, в тому числі й українська, досягла нечуваного розвитку, цю справу конче треба рухати вперед. Адже національна визначеність музичного твору, зокрема його музичної мови, мусить виражатись не тільки мелодикою, а й всіма взаємопов'язаними між собою компонентами, а серед них і гармонією — одним із найважливіших музичних виражальних засобів.

При вивченні ладо-гармонічних основ музичної практики тих або інших народів сучасне теоретичне музикознавство спирається передусім на загальнопоширену мажоро-мінорну систему. Тимчасом натурально-діатонічна ладова система, як така, на якій ґрунтувалась європейська й азіатська музика аж до середніх віків і на якій тепер базується як народна, так частково і фахова музика багатьох народів, зокрема радянських, досліджується поки що недостатньо, а національні ладові особливості студіюються переважно у їх мелодичному виявленні.

Тому не дивно, що досі в музикознавстві, зокрема українському радянському, нерідко нехтується будь-яка ладо-гармонічна будова, крім мажоро-мінорної<sup>5</sup>, яка хоч до певної міри й увібрала в себе принципи діатонічноладової організації, але за її допомогою не можна розкрити всього ладо-гармонічного багатства й різноманітності музичного мистецтва.

---

<sup>4</sup> Л. Архмівич, Українська класична опера, К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957, стор. 110.

<sup>5</sup> Теорія ладового ритму Б. Яворського не є винятком з цього правила, бо зовсім не торкається національних ознак ні ладу, ні гармонії.

Певна річ, в підручниках гармонії згадується про діатонічні лади, про III, V та VII шаблі натурального мінору, про фрігійський каданс першого та другого роду тощо. Але самі ці питання аж ніяк не вичерпують широкого кола проблем, пов'язаних з діатонікою. До того ж, ставляться і розв'язуються вони мимохіть з позицій мажоро-мінору<sup>6</sup>.

Діатоніка ще остаточно не усвідомлюється як самостійна ладова організація музики, що не збігається з мажороміном, хоч часом і розуміють її як таку, що, співіснуючи поряд з мажоро-міном, не може ним не взаємопройматися. Справа тут не тільки в специфіці національних рис. Вирішальну роль для визначення фізіології діатонічно-ладової системи відіграють її загальні властивості, що по-різному виявляються в музиці того чи іншого народу. Розумінням цього стану речей вважаємо прагнення О. Ка-стальського не одмежовуватися національними кордонами, а вказати на оригінальність і на спільність музичної системи багатьох народів. Недаремно він після праці про російську музичну систему написав дослідження про будову музики грузинів, казахів, туркменів, арабів та інших народів, бо, очевидно, бачив у ній спільні ладо-гармонічні засади.

При постановці питання про національну специфіку ладо-гармонічних утворень і процесів в українській радянській музиці виходимо з загального марксистсько-ленінського методологічного положення про те, що спільне в музичних культурах різних народів теж не безнаціональне, бо воно проявляється дуже своєрідно в образно-інтонаційній будові музики в цілому. І, як свідчить музична практика цих народів, мажоро-мінор не є єдиною головною ладовою системою світу чи, навіть, тільки Європи.

Про неслухність погляду на систему мажоро-мінору як на єдину будову світової музики вказували вже О. Серов<sup>7</sup> та Г. Гельмгольц<sup>8</sup>.

Організацію більше десятка натуральних ладів та їх поєднань, що поряд з мажоро-міном лежить в основі

---

<sup>6</sup> Тут і надалі мажоро-мінор розуміється не як окремий змінний лад, а як ладова система в широкому розумінні слова.

<sup>7</sup> Див. А. Серов, *Русская народная песня как предмет науки*, Музгиз, 1952, стор. 7.

<sup>8</sup> Див. Г. Гельмгольц, *Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки*, СПб., 1875.

музичної практики багатьох народів світу, дехто з композиторів і теоретиків об'єктивно зараховує до системи дуже поширених мажорного та мінорного ладів.

У ХХ ст. деякі музичні дослідники як у Радянському Союзі, так і за кордоном починають все частіше над цим замислюватися, намагаючись розкрити закономірності діатонічноладової музичної будови й пояснити саму наявність у сучасній музиці двох основних систем. Назви цим системам давалися і даються різні: «мажоро-мінор» і «діатонічноладова будова», «загальноєвропейський лад» і «система середньовічних або церковних ладів», «хроматизм» і «діатонізм», «вчена музика» й народна тощо.

Із відомих учених, що працювали над розв'язанням зазначених вище проблем на Заході, можна назвати французького теоретика музики й композитора Шарля Кеклена (1867—1951) — знавця народної пісні, колишнього голову музичної секції товариства «Франція — СРСР». Наведемо деякі цікаві витяги з його книги «Еволюція гармонії»: «За думкою Даріуса Мійо, в центрі Європи існує... принаймні дві головні течії: одна — германська — на основі домінантсептакордів і хроматизму, — наприклад, все мистецтво Бетховена побудоване на цих септакордах і доконаній (або перерваній) каденції; ця традиція продовжує жити у Вагнера, Р. Штрауса, Шенберга і його учнів, Онеггера та ін.

Друга тенденція — французька (якщо хочете, кельтінська, але одночасно й грецька, за походженням грегорианського стилю) привела нас до відновлення ладів Ренесансу.<sup>9</sup> (акорди III й II щаблів), як і до нових концепцій септакордів (стійкі септакорди II щабля), а також до нових утворень із стійких акордів (наприклад, квінта й нона). Ця тенденція спершу проявилася у Бурго-Дюкудре, у Сен-Санса, Форе, Клода Дебюссі, Равеля і в багатьох творах автора цих рядків Ш. Кеклена. Музика Мійо або Пуленка набагато ближче до неї, ніж до тенденції (септакордів і хроматизму) Вагнера і Шенберга. Ро-

---

<sup>9</sup> «Це відновлення насамперед є справою французьких музикантів (частково під впливом навчання в школі Нідермейера) і росіян, що знайшли старовинну грегорианську традицію у співах грецької церкви. Пізніше в Іспанії покійний Ф. Педрель зробив роботу, аналогічну роботі Бурго-Дюкудре, і самовивчення чудового іберійського фольклору привело його до цих старовинних ладів (див. «Cancionero espanyol»).

сійські музиканти в особі Бородіна, Мусоргського, а пізніше Стравінського були теж захоплені цією грегоріанською течією. Втім, як і у всякій класифікації, треба остерігатися всього безумовного. Хроматизми є й у деяких росіян і у деяких французів, але до певної міри грегоріанська ясність, яка часом майже уникає домінантсептакорду (і яка майже не вживає висхідні на півтона вгору апожіатури), безсумнівно, є протилежністю незрівноваженому характеру гармоній та інтервалів «Трістана», риси якого ми знаходимо у Шенберга.

Слушно буде гадати, що обидва ці композитори (Форе, Дебюссі) не уникали принагідно вживати домінантсептакорди, нонакорди і хроматичні гармонії. Теорія, що викладається нами тут (та ж, що й у Мійо), є лише приблизною; в деталях на неї можна зробити багато заперечень, притому і сам Мійо перший визнає, що між двома крайностями (діатонізмом і хроматизмом) існує цілий ряд перехідних видів<sup>10</sup>.

Не з усіма тезами Ш. Кеклена можна погодитись. Так, наприклад, додекафоніст А. Шенберг та його учні не дотримуються «германської течії», як каже дослідник, а заперечують будь-яку ладотональну організацію взагалі й мажоро-мінор зокрема. Російські музиканти, звертаючись до народної пісні, не шукали, звичайно, «старовинну грегоріанську традицію у співах грецької церкви». Втім, у думках Ш. Кеклена є раціональне зерно — в європейській музиці розрізняються дві течії: одна «на основі домінантсептакордів і хроматизму», друга — на основі діатонічних ладів («ладів Ренесансу»). Іншим важливим зауваженням є те, що між діатонізмом і хроматизмом існує ціла низка проміжних форм. Ці два положення, хоч і дещо односторонні, як побачимо далі, до певної міри відповідають деяким узагальненням, що робляться у нашій праці на основі вивчення української радянської музики, а також окремим висновкам, до яких приходять деякі радянські дослідники музики інших народів СРСР. Отака спільність поглядів музикознавців — відрадне явище, яке свідчить про об'єктивні засади процесів, що відбуваються у сучасному музичному житті світу.

---

<sup>10</sup> Charles Koechlin, *Evolution de l'harmonie* (Lavignac P. P. I, гл. X, «Політоналізм — атоналізм», рукопис, 6-ка Московської держ. консерваторії, пер. К. 339).

Оскільки основні музичні системи не існують у застиглому раз назавжди вигляді окремо одна від одної, а весь час, розвиваючись, взаємодіють, часом дуже переплітаючись своїм корінням і гіллям, то розуміння їх (систем) ще й тепер є надто плутаним і нечітким. Незважаючи на великий поступ у вивченні діатонічноладової будови музики, зв'язку її з мажоро-мінорною організацією, ясного й узагальнюючого погляду на них ще не вироблено. Необхідні чітка диференціація явищ, таке знання діатонізму, щоб бачити в ньому не лише особливості окремих національних музичних культур, а й виявити його спонтанні засади, спільні багатьом народам, насамперед братнім народам СРСР. Потрібна теорія, «методологія» натуральноладової будови, щоб не розглядати її виключно з позицій мажоро-мінору, а уявляти, міркувати про неї, виходячи з закономірностей та особливостей самої діатоніки.

Зрозуміло, що виробити таку узагальнюючу теорію можна тільки зусиллями багатьох дослідників, шляхом ще глибшого вивчення як особливостей і спільних рис народної та фахової музики багатьох народів, так і студіюванням окремих компонентів музичної мови: мелосу, гармонії, контрапункту, метроритміки.

Предметом даного дослідження є сукупність принципів, які характеризують гармонічний прояв ладу діатонічної системи, що значною мірою лягла в основу української народної музики і диктує розвиток українського радянського музичного професіоналізму.

Автор намагався показати деякі особливості гармонічного мислення в системі діатоніки, чим саме воно відрізняється від гармонічних основ мажоро-мінору, з'ясувати, як застосовують українські радянські композитори у своїй творчості діатонічні ладо-гармонічні ресурси української народної музики, як народні засади творчо переосмислюються, стають джерелом оновлення, збагачення фахової музики.

Великий інтерес з боку радянських композиторів до діатонічних ладів цілком закономірний. Актуальність проблеми діатонізації хроматизму підкреслювалася, зокрема, в останніх номерах журналу «Советская музыка» за 1961 р. Після безнастанної хроматизації мажоро-мінору в сучасній музиці, гіпертрофованого ускладнення її гармонічної мови реалістичні пошуки новизни інтонацій в діатоніці —

безперечний крок вперед! У реалістичній музиці на сучасному, незрівнянно вищому, ніж у середні віки, етапі її розвитку ми переживаємо відродження діатонізму, «ладовий ренесанс», за влучним визначенням проф. М. Д. Тіца. Саме в діатонізмові народної музики шукають визначні митці ХХ ст. оновлення своєї творчості. До таких композиторів треба віднести насамперед М. Равеля, Б. Бартока, С. Прокоф'єва та ін.<sup>11</sup>

З огляду на все це автор не ставив собі за мету дати всебічний аналіз ладо-гармонічних основ української радянської музики, не зупинявся докладно на прояві мажоро-мінору в нашій музиці, а досліджував головню наявні в ній риси діатоніки. Йдеться тут не стільки про лад і гармонію у вітчизняній музиці в цілому з багатоманітними джерелами, течіями, жанрами, історичними й етнічними нашаруваннями, взаємовпливами, скільки про своєрідність прояву ладу і гармонії насамперед на ґрунті діатоніки.

Мажоро-мінор має свої закономірності в українській музиці. Не можна розглядати його тільки як продукт західноєвропейської музичної культури. Поряд із сторонніми впливами певні елементи самозародження й самостійного розвитку його, очевидно, мають місце в нашій музиці теж. Віддаючи увагу діатонізмові, його свіжим і яскравим виражальним можливостям, автор аж ніяк не хоче применшити величезного значення мажоро-мінорної системи, її визначної ролі в історії розвитку світової музики. Можливості цієї останньої системи ще далеко не вичерпані й важко сказати, яка ладова будова багатша: мажоро-мінор чи діатонізм.

На практиці в абсолютно чистому вигляді хроматизм і діатоніка виступають далеко не завжди. В нотних прикладах, які наводитимуться в роботі, діатоніка часом нерозривно поєднана з мажоро-мінором. Тоді буває можливим таку музику аналізувати подвійно: як з позицій діатоніки, так і з позицій мажоро-мінору. Й у цьому немає нічого протиприродного. Це — наслідок плідного взаємозв'язку обох систем. Але, зважаючи на предмет дослідження, музичні твори аналізувалися з погляду виявлен-

---

<sup>11</sup> «Повернувши від нетрів хроматизму до діатонізму, я став шукати новизни в інтонаціях», — так характеризує злам у своїй творчості С. Прокоф'єв на сторінках «Автобіографії» (С. С. Прокоф'єв, Матеріали, документи, воспоминания, М., 1961, стор. 179).

ня в них насамперед діатонічних особливостей. Для ілюстрацій бралися не тільки ті твори, що зараз повсюдно звучать, а й ті, що незаслужено нехтуються, але які заслуговують, завдяки своїм високим художнім якостям, на увагу виконавців і дослідників, зокрема, твори М. Коляди. Адже будь-яке дослідження музики має бути глибоко цілеспрямованим, пропагувати кращі її зразки, закликаючи цим самим до їх наслідування, а не безсторонньо, пасивно констатувати те чи інше музичне явище.

Досліджувані характерні ладо-гармонічні риси української радянської музики автор розуміє не як такі, що вичерпно характеризують українську музику в цілому і заперечують інші риси, які пояснюються, наприклад, впливом мажоро-мінорної системи і лише зокрема визначають специфіку нашої музики. Праця не ставить перед собою завдання широко охопити інші питання, закономірно пов'язані з конкретними проблемами, наприклад, взаємовпливи діатоніки та мажоро-мінору (треба знати, що таке діатоніка, перш ніж аналізувати, наприклад, який вплив вона чинить на хроматизм, і навпаки). Ці питання мають стати предметом окремого дослідження. Передумовою успіху такого дослідження є з'ясування основних властивостей діатоніки — музичної системи, яка ще так мало вивчена, але освітній вплив якої на інтонаційне мислення в сучасній музиці безперервно зростає.

Питання діатонічної гармонії ще не знайшли систематизованого висвітлення взагалі і на українському радянському ґрунті зокрема. Тому дана робота аж ніяк не претендує на вичерпність у цій галузі, а ставить собі за мету посилено поглибити конкретні знання, необхідні для майбутніх узагальнень. Пишучи про гармонію і лад, автор ніколи не забував, що мелодія — головний носій виразності і своєрідності музики. Українська музика, як і споріднена з нею російська, відзначається надзвичайним багатством і проникливістю своєї мелодики. Можна сміливо твердити: в нашій музиці мелос, який неподільно панує, створив гармонію і владно керує нею аж до сьогодні, хоч з свого боку гармонія теж впливає на мелос. Не можна забувати також про діалектичну єдність усіх компонентів музичної виразності, форми й змісту в музиці. Тільки комплексне вивчення дасть змогу відповісти на питання, пов'язані з діатонічноладовою системою взагалі та її проявом в українській радянській музиці.

Перед тим як безпосередньо приступити до аналізу ладо-гармонічних властивостей діатоніки в українській музиці, зупинимось на деяких методологічних засадах, що лягли в його основу.

«Розвиток гармонічної свідомості виявляється насамперед в утворенні діатонічних двозвуків (інтервалів) та в їх поділянні на консонанси та дисонанси», — цілком слушно твердить І. Рижкін<sup>12</sup>. Що гармонія виходить за межі тільки науки про акорди, особливо виразно відчуваємо в українській музиці, де нерідко двоголосся, навіть одноголосся й окремі звуки не тільки визначають, а, зласне, становлять цю гармонію. Більше того, часом вони вичерпують її, бо інколи при першій же спробі доповнити означені гармонічні щаблі<sup>13</sup> ця гармонія втрачає національні ознаки. І справа тут, звичайно, не лише в тому, що стало чотириголосся для нашої народної музики нехарактерне, а постійне дотримування такої фактури у фахових творах вважається недоліком. Справа також у тому, що сама мелодія несе в собі певний еквівалент гармонії, гармонічний потенціал, що поруч з акордовим є і неакордове гармонічне відчуття, нарешті, що мелодія української народної пісні, як побачимо далі, значно суворіше диктує можливі шляхи доповнення її іншими голосами, ніж це здається на перший погляд. Тільки розпізнавши цю приховану гармонічну основу, можна наблизитись тією чи іншою мірою до того ідеального, нерідко в нашій музиці єдино можливого поєднання гармонічних голосів.

Таким чином, глибоко хибною була б думка, ніби для відчуження гармонічного щабля, як найменшої складової частини вертикальної будови народної пісні, необхідна принаймні триголоса фактура, а менша кількість різних голосів (дво- та одноголосся) не дає такого відчуття, тобто, що власне гармонія виникає тільки на основі тризвуків і сплук із чотирьох, п'яти, шести та більше голосів. Як триголосся (чотириголосся тощо) в історичному

<sup>12</sup> І. Рижкін, Очерк о гармонии, «Советская музыка», 1940, № 3, стор. 47.

<sup>13</sup> Термін «щабель» замість «ступеня» широко вживали класики українського музикознавства і радянські музичні дослідники. Оскільки слово «ступінь» має багато значень, а термін «щабель» конкретно і ясно характеризує певне поняття в музиці, то не бачимо потреби від нього відмовлятися.

розвиткові музики не могло виникнути враз, минаючи фази монодії та двоголосся, так і власне гармонія не могла виникнути відразу на тлі тризвуків і ще більших сполук.

Ось чому наші висновки щодо гармонії народної музики базуються на аналізі як триголосся, так і фактури, яка складається з триголосся мішма з двоголоссям, навіть подекуди з одноголоссям. Такі випадки розглядаємо, виходячи з зазначеного вище положення, а саме: репрезентування в народній музиці гармонічного щабля, або певного його еквівалента не тільки трьома, а й двома чи навіть одним голосом (особливо в кадансах), який може бути подвоєний в октаву.

Цими двоголосими сполуками бувають насамперед терції, які найчастіше репрезентують гармонічний щабель, причому основуються вони часто на примі щабля, але можуть будуватись і на його терції, навіть на квінті. Репрезентують гармонічні щаблі також кварта, квінти, сексти, октави (будуються дуже часто на основному тоні щабля), як виняток — децими, септими. Як бачимо, народ має великий арсенал засобів, за допомогою яких реалізує своє гармонічне мислення.

Цілком слушно постає питання, чи можна на підставі багатої практики дослідження народної музики вивести певні узагальнюючі докази того, що октавні, терцові, квінтові тощо сполуки є дійсно еквівалентами певного гармонічного щабля, домогтися, щоб гармонічний аналіз, приміром, народної двоголосої пісні був таким же надійним та визначеним, як аналіз триголосся, чотириголосся тощо. Тоді ці докази могли б підвести міцну наукову базу й під те наше твердження, що українській народній музиці сільського походження притаманне, скажімо, секундове та секундо-терцове сполучення гармонічних щаблів. Докази цього безперечно існують. І хоч, можливо, кожен з них сам по собі не може бути повним, вичерпним, навіть не в усіх випадках застосовним, втім, разом узяті, вони мають правити за ту об'єктивну наукову опору, якої ми шукаємо. Такі докази добуваються багатьма способами. Розглянемо деякі з них.

По-перше, порівняння одноголосого чи двоголосого з триголосим виконанням однієї й тієї ж пісні. Зіставлення такої варіантності виконання, яка полягає в зміні кількості голосів і не зачіпає мелодичного та гармонічного кістяка пісні, вельми корисне для гармонічного аналізу. Далеко

не завжди, але часто, воно стає в руках аналітика шуканим ключем для розв'язання поставленого перед ним завдання.

По-друге, звернення уваги на поповнення й зміни в голосоведінні й фактурі під час самого співу одного куплета за іншим, коли співаки поволі розспівуються, додають підголоски, і партитура хорова стає повнішою, соковитішою. Учасники хору потроху «згадують» різноманітні можливості багатоголосого виконання пісні, сміливішають в імпровізації, заспівувач урізноманітнює прикрасами заспів. Деякі гармонічні шаблі, що були спочатку виражені октавою, терцією, квінтою, часом «заповнюються» і стають тризвуками чи навіть більшими сполуками з ясно окресленим місцем в ладі. Або навіть і без збільшення голосів зміна одного двозвука на інший (наприклад, квінти на терцію, сексти на квінту) допомагає з'ясувати, який саме гармонічний шабель вони репрезентували.

Чим більше співаків і краща їх зіспіваність, тим повніше, багатоманітніше розквітчена хорова партитура. Під час запису пісень треба враховувати все те цінне, нове, що має кожен наступний куплет, при аналізі звертати увагу на кожен нову інтонацію в голосоведінні, бо чим повніша поліфонія народної пісні, тим чіткіша й виразніша її гармонія. А порівняння найповнішої гармонічної тканини третього або четвертого, приміром, з першим куплетом і дає нам нерідко розуміння процесу життя й розвитку народної гармонії. Отже, живе народне виконання стає у пригоді більше, ніж вивчення пісні, застиглої на папері.

Доречно зазначити, що в українських народних піснях не тільки кількість голосів чи підголосків (а отже, й вага гармонії) збільшується від її початку до кінця, але й інтенсивнішає, урізноманітнюється таке гармонічне виявлення ладу, яке полягає, зокрема, у пришвидшенні зміни гармонічних шаблів. Спочатку, приміром, одна гармонія майже на два такти мелодії, потім три зміни шаблів на такт, а в останньому такті — п'ять змін шаблів. Тобто, українському народному багатоголосю властиве явище пришвидшення, активізації «гармонічної пульсації»<sup>14</sup> від початку твору до його кінця.

<sup>14</sup> Вдалий термін «гармонічна пульсація» застосував, зокрема, Т. Мюллер у своїй праці «О цикличности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Лиевой» (Моск. гос. консерватория, «Труды кафедры теории музыки», вып. 1, М., Музгиз, 1960).

По-третє, порівняльний гармонічний аналіз кадансів, які в народній музиці часто концентрують найбільшу кількість голосів і гармонічна структура яких нерідко цілком зрозуміла. Тому гармонія кадансів дуже часто може правити за «еталон» при аналізі гармонії всієї пісні.

По-четверте, аналіз голосоведіння з прихованим багатоголоссям, при якому рух одного з голосів імітує двоголосся. Така фактура дозволяє вбачати у двоголоссі рух повними тризвуками, отже й чіткіше з'ясувати його гармонічну структуру (див. прикл. на стор. 18, п'ятий і восьмий такти).

По-п'яте, природне «розкладання» в народній музиці гармонічного щабля по горизонталі. Найчастіше це відбувається шляхом переходу терції у сусідню квінту на тій же самій основі, або квінти в октаву тощо. Шляхом «збирання» такої «горизонталізованої» гармонії можна відтворити справжню вертикаль.

Перелік таких доказів, зрозуміло, можна було б продовжити. Слід тільки зауважити, що все вищезазначене аж ніяк не спростовує того незаперечного факту, що в українському музичному мистецтві — продукті багатовікової народної і фахової музичної творчості — можна зустріти буквально всі типи багатоголосся, властиві музиці багатьох інших народів світу: підголоскову, імітаційну й контрастну поліфонію, гомофонний, гомофонно-гармонічний та суто гармонічний склади тощо.

Певна річ, для одних жанрів і форм, скажімо, народної музики типовим є, наприклад, підголоскова поліфонія (селянська протяжна пісня), для інших — гомофонія (міський романс). Але в усіх випадках гармонія в широкому розумінні слова, тобто як мистецтво взаємоузгодженого інтування кількох (від двох і більше) звуків та звукових послідовностей в їх одночасності (по вертикалі), завжди присутня як необхідний компонент багатоголосі музики.

Зрозуміло, що дослідження саме цієї гармонії (а не тільки фактури гармонічного складу у вузькому розумінні слова) має на увазі певні ладо-гармонічні закономірності в усіх без винятку типах багатоголосся, в тому числі, наприклад, і в підголосковій поліфонії.

Найпростіший і найнаочніший вияв цих ладо-гармонічних закономірностей — інтервальний взаємозв'язок гармонічних щаблів, з якого й почнемо розгляд досліджуваного питання.

## ІНТЕРВАЛЬНИЙ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ГАРМОНІЧНИХ ЩАБЛІВ

Як свідчить музична практика України минулого і сучасного і насамперед народна музична творчість, одним з головних видів інтервальних співвідношень між шаблями в українській гармонії є секундовий зв'язок. Суміжно-шабельність — одна з найістотніших рис української музики.

Народна пісня «Гей, у лісі, в лісі»<sup>1</sup>:

Помірно

Один                      Два

Гей, у лі - сі, в лі - сі сто - ять два ду - боч - ки,

Хор

Гей, схи - ли - ли - ся вер - хи до ну - поч - ки.

III II I II I IV III IV III II I II III II I II I

Ось гармонічний аналіз триголосся пісні (5—8 такти):  
еолійський (з переходом у фрігійський) лад від фа —  
III—II—I—II—I—IV—III—IV—III—II—I—II — III—  
II—I—II—I.

<sup>1</sup> «Українські народні пісні», К., «Мистецтво», 1951, стор. 174. До цієї пісні можна було б додати такі, як: «Навгороді верба рясна», «Ой з-за гори туман налягає» (обидві в обробці П. Демуцького), «Ой за гаєм» (в обробці Г. Верьовки), пісні, записані експедицією Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР 1960 р. до Дніпропетровської області у складі І. Г. Осетрова та автора цих рядків, як-от: «Зацвів терен рясно», «Ой, ти грушка моя кучерявая», «Зайшло сонце за ярк» (див. «Народна творчість та етнографія», 1961, № 3, стор. 93—94) та багато інших.

Подані тут власне шаблі без позначення видів акордів. Як бачимо, найуживаніші паралельні тризвуки у секундових (суміжношаблевих) взаємозв'язках.

Проте у народі недолюблюють рух триголосими «стовпами» з початку до кінця пісні. Тому, зберігаючи суміжне співвідношення шаблів, народне триголосся (це видно і з попереднього прикладу) чергується із двоголоссям, одноголоссям.

Висновки про типові властивості української народної гармонії робимо на основі насамперед селянського фольклору (особливо протяжних багатоголосих пісень), оскільки через низку історичних, політичних та економічних причин він зазнав стороннього впливу значно менше, ніж фольклор міський, якнайретельніше зберігаючи, таким чином, традиційні національні риси й до сьогодні.

Вищезазначені традиції українського музичного фольклору не є чимось старезним, архаїчним. Зокрема щодо суміжношабельності, вони виявилися живучими й дієвими, благотворно впливаючи на дальший розвиток української радянської пісенної творчості. Про спадкоємність сучасної музики від старої народної ладо-гармонічної будови свідчать такі пісні, як «У Радянському Союзі»<sup>2</sup>, «Рік за роком»<sup>3</sup>, «А все гори та долини»<sup>4</sup>.

Ось приспів однієї з них — «Рік за роком»:



Тут, як і в попередньому прикладі та інших згаданих піснях, голоси більш-менш рівноправні, мелодія безпосередньо диктує гармонію, розцвічуючись на підголоски так, що майже кожному її звукові відповідають один-два звуки того ж гармонічного осередка. Такий тип народної гармонії взагалі властивий підголосково-поліфонічному і власне гармонічному складу музики.

<sup>2</sup> «Українські радянські народні пісні», К., «Мистецтво», 1955, стор. 295.

<sup>3</sup> Там же, стор. 65.

<sup>4</sup> «Українські народні ліричні пісні», К., Вид-во АН УРСР, 1960, стор. 608.

В іншому типіві гармонії (точніше, типіві багатоголосся) мелодика розвиненіша. Вона чіткіше відрізняється від гармонічних голосів, які змінюються рідко — інколи так, що одна гармонія слугує декільком тактам мелодії (гомофонний, гомофонно-гармонічний, а також мішаний, здебто поліфонічно-гармонічний склади музики<sup>5</sup>.

Але й у даному разі можна виявити послідовно проведений принцип суміжнощабельності.

Такий тип багатоголосся, де поєднуються елементи підголосково-поліфонічного й гомофонно-гармонічного складів, бачимо, наприклад, в українській народній пісні «Зацвів терен рясно», записаній під час вищезгаданої експедиції в селі Ново-Українка, Широківського району, Дніпропетровської області.

Помірно

За-цвів те - рен ряс - но, да лю - бив

но - зан, ой мо - ло - ду дів - чи -

- нонь-ку ще, ще й на ли - чень-ко крас - ну.

I II III IV V II VII (I) VII I

З гармонічного аналізу цієї пісні (починаючи з 4 такту, коли вступає хор) видно, що суміжність руху гармонічних шаблів не пов'язана тут безпосередньо з рухом акордовими «стовпами», а глибоко пройняла саму плоть пісні, лягла в її основу.

Взірцем чисто гомофонного складу багатоголосся може бути радянська дума «Була зима з відлигою»<sup>6</sup>. Автор

<sup>5</sup> Про типи й різновиди багатоголосся в українському фольклорі див. Л. Яценко, Українське народне багатоголосся, К., Вид-во АН УРСР, 1962.

<sup>6</sup> «Українські радянські народні пісні».

її — кобзар Ф. Кушнерик<sup>7</sup>. Всю гармонію твору становлять лише VII та I гармонічні щаблі. Розглянемо початок думи.

Стримано  $\text{♩} = 56-60$

Бандура

*(f)*

*mf recitativo*

Бу\_ла\_ зи\_ма з відли\_ го\_ ю, а дру\_ га\_ я лю\_та.

*(p)*

I VII

Настражда\_ли\_ ся солда\_ ти\_ ки, за\_ лі\_ зом о\_ ку\_ ті.

I

На цих двох гармонічних осередках розвивається виразна мелодія-говірок, за Р. Ролланом, народний «горельєфний речитатив». Хоч для цього жанру така гармонічна послідовність в акомпанементі і не є типовою (тут

<sup>7</sup> Є ще варіант цієї думи Є. Мовчана. (Див. В. Довженко, Нариси з історії української радянської музики, ч. I, К., «Мистецтво», 1957, стор. 23, 24).

очевидний вплив загальнопісенних традицій на гармонію супроводу), дума Ф. Кушнерика може служити одним з прикладів збереження в сучасній народній музичній творчості суміжного сполучення акордів. Мелодія тут розвивається самостійно і не диктує гармонії простолінійно цього співвідношення, що виникло як результат спонтанної якості народної гармонії. Маючи мелодичні джерела, ця якість, з віками визначаючись, перетворилася у власне гармонічну закономірність. Це типове явище неважко було б без кінця ілюструвати народною музикою. Деякі, аналогічні вже вказаним, приклади наводитимуться ще з інших міркувань далі.

У чому ж причина секундової організації народної гармонії?

Певне, в основній властивості діатонічних ладів, збережених до нашого часу на противагу загальновживаним мажору та мінору (в яких діатонічність не є обов'язковою закономірністю), тобто в існуванні безперервного за своїм сенсом інтонаційного ланцюга (спочатку у мелодичному, а зрештою й у гармонічному вияві), коловороту, що уникає кварто-квінтового зв'язку внаслідок своєї неприхильності до стрибків, які компенсуються плавним рухом, що приводить лад до його природного стану.

Про цю властивість Б. Асаф'єв каже: «...Кожний лад відбиває на відповідному етапі інтонаційний неперервний ряд, ту якість, яку зумовлює тонус людського звуковисловлювання: наша музична і словесна мова завжди «наладнана», як струна, в якійсь висотній і тембровій будові — тонусі. І як зачеплена струна повертається до свого природного тону, так елементи ладу, інтоновані «вробивку», викликають рух до звичайного свого розташування. Образно висловлюючись, до первісного гліссандо, де ще не виявлені ні тони, ні їх взаємозв'язок»<sup>8</sup>.

Українській народній мелодії, що породила й тепер всебічно контролює гармонію, якраз притаманний плавний пощабельний рух, особливо згори вниз. Це відзначали багато радянських музикантів, зокрема професор Л. Мазель<sup>9</sup>. Характерні для нашої народної пісні гліссандо заповнюють стрибки мелодії й теж наближають її рух до пощабельного. Сприяють цьому й численні мелізми.

<sup>8</sup> Б. Асаф'єв, Глинка, М., Музгиз, 1947, стор. 200.

<sup>9</sup> Див. Л. Мазель, О мелодии, М., Музгиз, 1952, стор. 91.

Швейцарський теоретик музики Ернст Курт в «Основах лінейного контрапункту» слушно твердить, що в стрибках міститься велика внутрішня динаміка: «...зростаюча сила стрибків, що збільшуються..., вимагає у виконанні пластичного *crescendo*, чим більші інтервали, на які розкидається лінія, тим сильніша енергія наростання, що міститься в ній...»<sup>10</sup>.

Зважаючи на це, може скластися неслухна думка, нібито в діатонічноладовій будові української народної музики через особливо відчутне тяжіння ладу до свого натурального стану, до суміжності в мелодиці і в гармонії загальний емоційний тонус нижчий (або слабкіший), ніж у мажоро-мінорі. Але ж поряд з кінетичною енергією (за Е. Куртом — енергія мелодичного руху) тут діють ритмічна, метрична, особливо ж потенціальна ладова енергія, тобто енергія напруженого (що тяжить) акорду. Часто зміст музики вимагає такого емоційного напруження, що потенціальна енергія виливається в явище поліфункціональної і політональної якості, які дуже часто спостерігаємо в музиці українській, про що йтиметься далі.

Враховуючи концепцію Ю. Тюліна, який відрізняє тяжіння мелодичне (із секундовим зв'язком тонів) від гармонічного (кварто-квінтове сполучення), можна зробити висновки, що в українській народній музиці, зокрема в протяжних піснях сільського походження, завдяки натуральноладовій основі, винятковій мелодійності, переважанню власне пісенності над інструментальними жанрами мелодичне тяжіння конструктивно впливає на характер багатоголосся. Воно превалює над тяжінням гармонічним (кварто-квінтовым), часто навіть усуває його і висуває нове тяжіння гармонії — суміжне.

До суміжності (як і суміжно-терцовості) в гармонії української музики спричинилося й те, що мелодія у нас дуже часто не вкладається в октавну організацію, навіть досягаючи в обсягу семи чи восьми тонів, і має три-, тетра-, пентахордну або що будови, чи навіть будову, більшу за октаву. Справді, якщо мелодія має обсяг кварта (з приставними звуками чи без них), то квінтове сполучення гармонічних щаблів взагалі виключається, а мож-

---

<sup>10</sup> Цит. за Л. Мазель, И. Рыжкин, Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. II, М., Музгиз, 1939, стор. 37.

ливість квартового поєднання значно менша порівняно до поєднання секундового чи секундо-терцового або ж навіть секундо-терцово-квартового. Подібна картина спостерігається і в мелодії, що об'єднує, наприклад, два тетра хорди, адже «два однакові злиті тетра хорди дадуть уже ті умови складу, які визначаються цим самим одним тетра хордом»<sup>11</sup>. Крім того, в українській, як, до речі, і в російській народній музиці звуки мелодії є нерідко зерном акорду. Тому поширені трихордні мелодичні поспівки підготовляють ґрунт для секундо-терцового зв'язку акордів, який поряд із суміжністю є так само дуже характерним явищем в українській народній гармонії.

Зовнішньо ця якість виявляється насамперед у паралелізмах. Для української музики паралельні терції та терцові тризвуки, а також кварта, квінти, сексти, октави, децими дуже характерні. Нагадаємо тільки деякі з найяскравіших прикладів. Народній пісні «Що й у неділеньку рано»<sup>12</sup> властивий рух паралельними октавами.



У пісні «Не берези, верби й лози»<sup>13</sup> поряд із рівнобіжними октавами, терціями бачимо рівнобіжні кварта як результат великої активності кожного голосу:



<sup>11</sup> П. Сокадський, Руська народна музика, К., 1959, стор. 127.

<sup>12</sup> А. Гуменюк, Український народний хор, К., 1955.

<sup>13</sup> «Українські радянські народні пісні», стор. 61.

Думка, що вживання паралелізму квартами залежить від активного тону голосів, знаходить своє підтвердження у фаховій практиці.

Для пісні П. Козицького «Ой як поїхав та пан Лебеденко»<sup>14</sup> рівнобіжні квартали на fortissimo, підкреслені ак-



центами, більшими тривалостями, виявились необхідними в кульмінації — найнапруженішій частині розповіді про вбивство гайдамаками пана Лебеденка. Ні до, ні після драматургічної вершини таких паралелізмів нема.

Шість паралельних квінт поспіль знаходимо в народній пісні «Там, де бере свої води»<sup>15</sup>.



Лишаючи за всіма цими рівнобіжностями незаперечне право на суто мелодичний сенс, зазначимо, що вони можуть становити і власне гармонію, — адже українське народне двоголосся часто містить в собі міцний гармонічний кістяк<sup>16</sup>.

Творчість українських радянських композиторів, що міцно спирається на народнопісенний ґрунт, природно

<sup>14</sup> П. Козицький, «Зелений кудрявчик», К., 1950.

<sup>15</sup> «Українські радянські народні пісні», стор. 168.

<sup>16</sup> Паралелізми в європейській музиці мають цікаву історію. У фаховій творчості під впливом народної музики вони з'явилися ще в IX ст. Автор музично-теоретичних трактатів про багатоголосу музику цього часу (органум, діафонію) Гукбальд (840—930) паралельний рух кварт і квінт, часто подвоєних октавою, називав «приємною співзвучністю (concentum)».

Потім, з виникненням приблизно у XVII—XVIII ст. мажорно-мінорної системи, музичне мислення прийшло до протилежних на-

увібрала в себе й закономірності діатонічної ладо-гармонічної будови щодо суміжнощабельності, розвиваючи її в тісному взаємозв'язку із загальноновживаною мажоро-мінорною системою.

Як саме суміжний гармонічний взаємозв'язок застосовується у фаховій українській радянській музиці, видно, наприклад, з «Партизанської» М. Коляди на слова П. Воронька.

Гей!

То і - дуть по У - кра - ї - ні

пар - ти - зан - ські - ї пол - ки.

VI V IV III II (I)

II III IV V III V I II

станов: паралелізми втратили своє попереднє значення, стали винятками з правил і суворо переслідувалися догматиками в музиці.

В романтичну добу європейської музики, а потім в період розвитку імпресіонізму паралелізми набувають все більшої свободи й іншого значення. (Див. Ю. Н. Тюлін, Параллелизми в музичальній теорії і практиці, Л., 1938).

В наш час з огляду на відродження діатонізму паралелізми є важливим засобом музичної виразності. Зміна ж поглядів на них протягом віків свідчить про постійну еволюцію розуміння музики та беззастаннє прагнення до нових засобів виразності.

Гармонічний аналіз зразка (приспів пісні такий: еолійський лад від фа — VI—V—IV—III—II—(I)—II—III—IV—V—III— $\frac{V}{II}$ —I.

Як бачимо, в ньому яскраво виступає послідовно проведений принцип секундового зв'язку повних акордів, майже без пропуску шабля.

Взагалі, суміжношабельність — улюблений прийом М. Коляди, що свідчить про глибоко народне коріння його творчості. Подивімось його «Наймиську»:

на ко - ни - ку гра - є, на - пас во - ли.

бур - лак бід - ний та вже й за - пря - га - є.

Композитор не пасивно наслідує народнопісенні традиції. В даному разі суміжношабельний рух гармонії не простолінійно (елементарно) впливає з мелодії. Він насичений контрапунктуючими з нею акордовими утвореннями. Це, зокрема, хід по шаблях вгору двома гармонічними пластами, рівнобіжними великими та малими тер-

ціями. Разом з мелодією вони утворюють складний гармонічний комплекс — здобуток високої композиторської майстерності.

На цікаві міркування наводить хор «Янчику-подольчику» — перша частина «Гайліки» Ст. Людкевича<sup>17</sup>.

*p* *tesc.*

Вий-ди, вий-ди на ву-ли-цю шу-най со-бі

II III II III і т.д.

по сест-ри-ці, Ян-чи-ку,

Гармонія наведеного уривка побудована на швидкому чергуванні II та III шаблів, яке простолінійно йде від мелодії: кожен звук мелодії є терцією акорда. Щоб повніше зобразити секундову послідовність гармонії пісні, умовно

<sup>17</sup> Ст. Людкевич, Вибрані хорові твори, К., 1952.

до двоголосся (прикл. а) в думці додаємо квінти, дотримуючись фактури другого куплета (прикл. в). Після цього гармонічний супровід можна було б уявити таким, що послідовніше відбиває суміжнощабельність, а саме: чергування паралельних акордів-шаблів: II — III — IV—III (прикл. б).



За обробкою Б. Лятошинським пісні «Зашуміла ліщинонька»<sup>18</sup> можна простежити процес виникнення секундощабельного сполучення з паралелізму, який спов-

*Poco più mosso*

Не-ма його і не бу-де, не-ма

го і не бу-де, роз-лу-чи-ли злі-ї

*mf* *espress.* *riten.* *cresc.* *riten.*

<sup>18</sup> Ілюстрації обробок Б. Лятошинського братимуться з його збірки «Українські народні пісні» для голосу та фортепіано, Українське державне вид-во, 1944.

лю - ди. Розлу - чи - ли,

роз\_су - ди - ли, роз - лу - чи - ли, роз\_су - ди - ли,

щоб ми в па\_рі не хо - ди - ли,

*pp*

нюється гармонічним змістом. Композитор слушно відчув закономірність народної гармонії. Рівнобіжні квінти супроводу першого куплета з певно вираженим гармонічним сенсом у другому куплеті заповнюються терціями так, що кожний тризвук стає певним шаблоном ладу. Цікаво, що М. Леонтович чудово обробив цю ж саму пісню для хору, дотримуючись в основному мажоро-мінорної системи. Цей факт зайвий раз підкреслює щільний взаємозв'язок обох систем (діатоніки й мажоро-мінору), зокрема у фаховій музичній творчості.

Превалює суміжність зв'язку акордів і в обробці М. Дремлюги української народної пісні «Журавель». Хоч

за правилами мажоро-мінору мелодія цієї пісні могла б гармонізуватися, зокрема, головними тризвуками цієї системи (T, S, D), композитор обрав елементи міксолідійського ладоутворення з такою послідовністю щаблів: I—VII—VI—II<sup>4</sup><sub>6</sub>—I<sup>4</sup><sub>6</sub>—VII—I—III—V<sup>3</sup><sub>4</sub>.

У - на - див - ся жу - ра - вель, жу - ра - вель

*f* *a tempo*

I VII VI II<sup>4</sup><sub>6</sub> I<sup>4</sup><sub>6</sub> VII I III V<sup>3</sup><sub>4</sub>

Не тільки в художніх обробках фольклору чи в інших пісенно-хорових жанрах фахової музики можна спостерігати, як перевтілюються традиції народного багатоголосся щодо інтервального взаємозв'язку гармонічних щаблів та їх сполучень. Вони проймають (хоча й опосередкованіше) буквально всю творчість українських композиторів, які міцно спираються на народний ґрунт.

Суміжнощабельність як істотну властивість української народнопісенної творчості глибоко збагнув і переніс в інструментальну сферу засновник української класичної музики М. Лисенко, який, може, вперше дав їй широкий вжиток. (Не доводилося натрапляти на яскраву суміжнощабельність у гармонії долисенківських композиторів-професіоналів).

Згадаймо головну партію його сонати ля мінор, твір 16:

*p*



Така гармонія у сонаті не випадкова, вона опрацьовується і в розробці, і в репризі та коді — адже це головне мелодико-гармонічне зерно всієї першої частини.

Яскравим прикладом цього в симфонічній музиці є Друга симфонія Л. Ревуцького:

Це — одна з варіацій фіналу, яка повторюється перед кінцем симфонії (приклад подано з чотириручного клавiра). Секундовий зв'язок в паралельному рухові акомпануючих голосів не впливає тут простолiнійно з вимог мелодії, але звучить цілком по-народному.

Суміжні гармонії на тонiчній стало ритмованій квінті композитор вводить у другій частині симфонії:

The image displays a musical score for a symphony, consisting of two systems of staves. The top system includes a piano (p) part and woodwind parts for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.). The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The woodwind parts have melodic lines with slurs. The bottom system continues the piano and woodwind parts, showing further development of the themes. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

В оперному жанрі української радянської музики секундова та секундо-терцова організації ладо-гармонічного руху — часте явище (наприклад, в «Богдані Хмельницькому» К. Данькевича та «Молодій гвардії» Ю. Мейтуса).

Ось тема молодогвардійців у репризі увертюри до опери Ю. Мейтуса «Молода гвардія»:

*Allégro sostenuto*

Tr — be

Tr — ni

*ff*

*p cresc.*

Повна фактура гармонії зразка, суміжний і суміжно-терцовий зв'язок акордів тут безпосередньо продиктовані мелодією. Кожний звук мелодії — окремий гармонічний шабель (аналогічно — в пісні «Гей, у лісі, в лісі», стор. 16). Але через швидкий темп і короткі тривалості ладошаблева певність ще обертається в рівнобіжні мелодичні шари. Безсумнівне «оспівування» I, II, VII суміжних шаблів бачимо в цій же опері у хорі «Ти вставай, Донбасе наш могутній» (еолійський лад від до).

Щось подібне до поєднання рівноправних мелодичних ліній, які утворюють гармонічну суміжнощабельність, бачимо й у своєрідній лейтгармонії Богдана з опери К. Данькевича:



А як зворушливо звучать суміжні квінти — шаблі в арії Варвари з цієї самої опери — засіб, що сприяв створенню яскравого музичного образу, в якому передається туга народу за загиблим народним ватажком Нивою.

Може скластися враження, що секундове сполучення можливе тільки в рівнобіжному русі голосів, у русі «стовпами». Але є безліч прикладів, які свідчать про багату й різноманітну фактуру, яку знаходять композитори, дотримуючись цієї організації гармонії. Так, у пісні А. Штогаренка «Пішла б на музики» з його збірки «Чотири українські народні пісні» від початку до кінця панує суміжність у гармонії. А от кантата-симфонія «Україно моя» А. Штогаренка:

Ко-го за-пе-ча-лю

I VII IV<sub>7</sub> V IV<sub>6</sub> III<sub>6</sub> I<sub>4/6</sub>

В цьому прикладі з першої частини твору гармонічний рух має таку послідовність в еолійському ладі від до:

I—VII—IV<sub>7</sub>—V—IV<sub>6</sub>—III<sub>6</sub> (у тенора — *ре*, тобто II шабель) — I<sup>4</sup><sub>6</sub>. Секундовість зв'язку шаблів тут добре «прихована». «Варіації для скрипки й фортепіано» М. Коляди або ж його етюд для фортепіано *мі мажор* (рукопис)<sup>19</sup> від початку до кінця побудовані за цим принципом «прихованої» суміжношабельності.

Ось початок етюда:



Секундовість виявляється далеко не тільки в чергуванні суміжних шаблів. На цій ознаці ґрунтуються модуляційні відхилення, модуляції, розташування та зміна осередків цілих фаз тематичного розвитку.

Є рівнобіжний рух акордів (серед них акорди, що виконують роль прохідних, допоміжних — хоч у діатоніці розуміння їх дещо інше) і є суміжність гармонічних функціональних вузлів, опорних устоїв. Між суміжними устоями, які підкреслені акцентами, більшими тривалостями, сильнішим місцем у такті тощо, можуть бути різноманітні акордові послідовності й не обов'язково в секундовому зв'язку. Ця риса народної музики досить поширена й у фаховій творчості, як от в кінці пісні А. Штогаренка «Шахтарочка», де в *мі-бемоль мажорі* інтонаційно-гармонічні вузли зосереджені на III, потім на II шаб-

<sup>19</sup> Використані тут рукописи М. Коляди взято з архіву композитора, що зберігається в бібліотеці Харківської державної консерваторії.

лях (сильний вплив іонійської діатоніки) з наступним переходом в I через доміанту — типовий прояв мажоро-мінору:

Дів - чи - на мо - я хо - ро - ша

на Донба - сі де - сь жи - ве...

*mf* *ritard.*

Від народної практики повторювання мелодії — інтонації на секунду вниз або вгору йде секвенція мелодії у «Танці Оксани та дівчат» з балету А. Кос-Анатольського «Хустина Довбуша»:

Без сумніву, тут маємо два суміжні шаблі, хоч і виражені вони лише одним голосом.

Цей принцип розвинувся в композиторській практиці, зокрема, на ґрунті суто фахового прийому секвенції, як

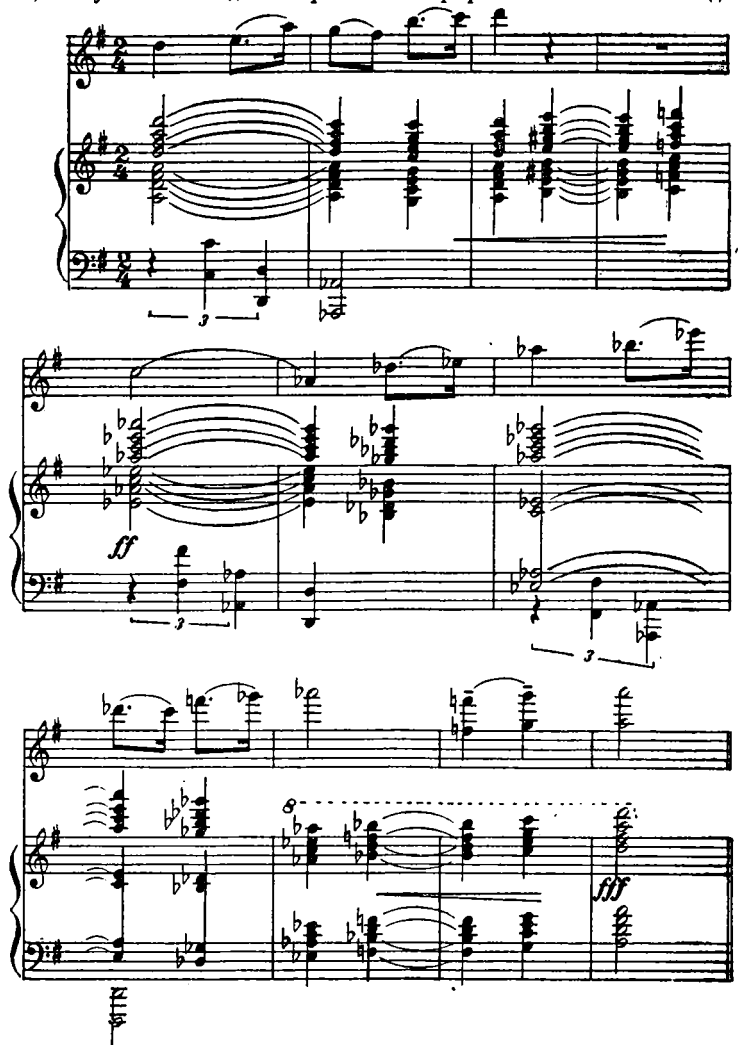
це ми маємо хоч би в «Пісні про гудулку Олену» М. Колесси:



Народність цього засобу підкреслена ще й витриманим на тоніці органным пунктом або, інакше кажучи, «лірою». В даному разі користуємося влучним терміном П. Бажанського, який замінив німецький термін «органный («оргельний», як каже Лисенко) пункт» відповідним українській музиці словом «ліра» (див. «Русько-народна музикальна гармонія», Львів, 1900).

У зв'язку з цим слід зауважити, що іноді секундові, як і терцові, зіставлення є здобутком тільки фахового боку композиторської діяльності. Не завжди можна побачити народні джерела цього явища. Такі паралелізми, як правило, не ґрунтуються на певному ладі, а являють собою іноді гармонічні комплекси навіть дещо позатональної якості. Зокрема, рівнобіжні збільшені тризвуки, великі септакорди чи інші акорди, що не змінюють своєї абсолютної величини, на якому б щаблі шкали не знаходились, виформовують гармонічні сукупності, що, звичайно, не мають виразного ладо-гармонічного осередку. Паралелізми можуть становити стиль музичний, а можуть правити в

окремих випадках за прийом кольористості, пишнobarвно-  
сті, як у «Сонаті для скрипки та фортепіано» М. Коляди:



До особливостей української народної гармонії, як вже відзначалося, належать і широко вживані -терцові відношення. Але в абсолютно чистому вигляді вони, як правило, зустрічаються рідко, а здебільшого — вкуні з секундови-

ми, подекуди кварто-квінтовими поєднаннями. У фаховому доробкові така будова сягає класичної української спадщини. Про це свідчить вже згадувана соната ля мінор М. Лисенка (див. прикл. на стор. 29 внизу та на стор. 65 вгорі).

Дальшого розвитку ця особливість, у поєднанні більшою або меншою мірою з рисами мажоро-мінору, набула в радянській музиці. Яскравим її виявленням є «Козаки-червонці» М. Коляди:

Пли - вуть хма - ри,

пли - вуть бі - лі над се - дом ве - се - лим



Слухаючи цей уривок, не можна не відчувати, як саме на секундо-терцовому (та подекуди кварто-квінтовому) сполученні гармонічних щаблів-акордів квітне багатобарвною ладовою мінливістю музична тканина твору.

Цей принцип лежить і в основі обробки Б. Лятошинського народної української пісні «Хилітеся, густі лози», багатьох номерів його опери «Щорс», зокрема, славнозвісної «Пісні Богунського полку». На ці принципи нерідко спираються у своїй творчості А. Штогаренко, Г. Жуковський, Г. Таранов, Г. Майборода, П. Козицький, В. Нахабін та багато інших композиторів.

Терцові зіставлення пов'язані з добою романтичної музики ХІХ ст. Зацікавленість ними викликана потягом до національної культури. Найяскравіший прояв цієї тенденції бачимо в доробку Глінки, Шопена, Ліста, Гріга, кучкістів, Лисенка... В ладовій природі своїх музичних культур вони знаходили терцові зв'язки й витлумачували їх часто в мажоро-мінорній системі.

В народній та фаховій, що на ній ґрунтується, музиці терцовість може виступати подвійно. По-перше, як організація, що спонтанно відпаростилася з секундової. Це — або, найчастіше, її вид (тобто: секундовість з поодиноким пропуском щаблів) або більш-менш відокремлене, самостійне галуззя, яке повністю підлягає законам натурально-

ладової будови, що допускає його вже завдяки своєму пом'якшенню поміжладових та середладових тяжінь («Ви чули ту пригоду?», вокальне тріо «Дружба» А. Штогаренка — яскраві приклади застосування такого типу терцовості).

По-друге, терцовість гармонічного зв'язку може становити виразний засіб барвистості музичної мови. Це можна відчутися у вже згадуваній «Сонаті для скрипки та фортепіано» М. Коляди або у колоритному вступі до пісні А. Штогаренка «Шахтарочка». Гадаємо, що в другому значенні найчастіше терцові зіставлення вживали у своїй гармонії кучкісти, поряд із такими знахідками, як спадні та висхідні паралельні співзвуки, цілотновість, гама «тон — півтон», звукоряди ладів (згідно з термінологією Б. Яворського) збільшеного, зменшеного, ланцюгового та інших. Цілком логічно припустити існування терцовості одночасно з обома цими рисами.

Кварто-квінтові співвідношення щаблів у діатонічноладовій будові часто відіграють роль розімкнення, розриву єдиної лінії суміжнощабельності (див. пісню «Гей, у лісі, в лісі», стор. 16) на противагу їх ролі в мажоро-мінорі, де кварто-квінтовість є засобом споріднення не тільки окремих акордів, а й тональностей. Цей тип співвідношення (у нас можна було б його назвати «зіставленням») нерідко виступає в діатоніці як відгалуження секундо-терцовості. В усіх цих випадках кварто-квінтовість далека за змістом від аналогічних зв'язків у мажоро-мінорній системі.

В українській музиці кварто-квінтовий зв'язок гармонічних щаблів виявляється на ґрунті як діатоніки, так і мажоро-мінору. В першому випадку кварто-квінтові зв'язки підпорядковані, як правило, зв'язкам суміжнощабельним, що панують у народній музиці сільського походження. В другому — вони типові явище українського міського фольклору та численних західноукраїнських пісень і танців, які історично зазнали більшого впливу західних музичних культур.

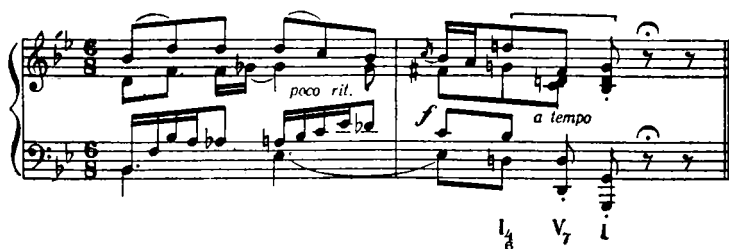
Ясна річ, міський фольклор — це та ж народна музика, але умови її розвитку дещо відмінні. Насамперед вона зазнала дійового впливу професіоналізму, хоч він часом і відгонив дилетантським музикуванням. Відносний поділ музики на міську та селянську (сільську) не є механічним розподілом єдиної національної культури, а тільки засобом, що допомагає глибше дослідити багатоманітні про-

цеси культурного життя народу. Такий відносний поділ давно вже здобув право на існування в радянському музикознавстві. Дотримуються його й зарубіжні музиканти (див. статтю румунського композитора і музикознавця Зено Ванча «За розширення стилістичних засад румунської творчості», «Muzica», 1957, № 6, București).

У повсякденній творчій практиці не можна відмежовуватися від здобутків музичного фольклору міського походження, в якому поряд із найрізноманітнішими впливами виробились ті засоби, прийоми, взагалі — риси, які також стали властивістю українського стилю. Ці два шляхи нашої культури, раз у раз перетинаючись, прямували поряд.

Так от, в міській музиці характерним якраз є кварто-квінтове з'єднання гармонічних шаблів на мажоро-мінорній основі. Відома пісня «Їхав козак за Дунай» С. Климовського суцільно побудована за цим принципом<sup>20</sup>. Відома ж вона в народі не менше, ніж, приміром, чистісінько селянська пісня «Навгороді верба рясна», де кварто-квінтовість зовсім відсутня.

Скажемо більше, каданс  $T_{46}-D_{(7)}-T$  з мелодичним ходом від  $V$  шабля вниз через ввідний тон у тоніку став типовим для української міської музики. Пісень з цією інтонацією сила-силенна. Далєбі, щиронародні твори фахової музики «Чорноморці» М. Лисенка, «Сватання на Гончарівці» К. Стеценка, «Зальоти соцького Мусія» М. Кропивницького, «Українське весілля» С. Гулака-Артемовського, «Купало» А. Вахнянина та багато інших перейняті цією гармонією. «Українська сюїта» Лисенка вся побудована на піснях міського типу. Майже всі каданси в ній автентичні, тобто типу домінанта — тоніка. Ось одне з таких закінчень:



<sup>20</sup> Згадаймо характеристику, дану їй О. Серовим («Русская народная пѣсня как предмет науки», стор. 15): «...мелодія і не росій-

Національному звучанню цієї послідовності значно сприяє мелодія, особливо інтонація *ре-фа-дієз-соль* (цебто хід від квінти вниз через ввідний тон на тоніку), так живо нагадуючи народнописенну стихію. Та визначальне значення має тут гармонія  $I_{46} - V_7 - I$ . Вже сама ця гармонія в кадансі, незалежно від мелодії, може розглядатись як характерна для української міської музики (особливо XIX ст.).

Щодо західноукраїнського міського фольклору (тобто музики Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини, Холмщини, Буковини, Закарпаття), то він в основі не відрізняється від фольклору наддніпрянського. Зате сільська музика, скажемо, забігаючи трохи вперед, через географічну близькість до Польщі, Чехословаччини, Австрії, Угорщини, зберігаючи основні загальноукраїнські риси, разом з тим має дещо спільне з музикою народів цих країн.

Отже, про відсутність подекуди, особливо у закарпатців, секундовості в гармонії.

Типовим взірцем такої гармонії є рахівські коломийки «Ой поїду я до Ясіня» («Прилетіли гуси з Русі»), де на першому чотиритакті панує перший щабель, на другому — п'ятий:

Швидко ♩ = 104

При - ле - ті - ли гу - си з Ру - сі, з да - ле - но - го кра - ю,

ой, да - на, да - на; да - на, з да - ле - но - го кра - ю.

Гармонія коломийок «Ой піду я вулицями» організована за тим же принципом. Але тут вся пісня проходить на

---

ська, і не українська ґрунтова, а якась скалка поганой італійщини XVII ст. (на слова *Stabat mater*), яка занесена на Україну». Пісня гармонізована в дусі шкільних правил (зокрема німецької школи). Своєю ладо-гармонічною сферою вона близька до загальноєвропейської гармонії того часу.

V шаблі (домінанта) і тільки в кадансі проступає I шабель (тоніка) ре мінору:



Між іншим, зауважимо, що результат та й процес взаємозбагачення української та польської музики можна спостерігати на музичному фольклорі лемків, який має яскраво національну ладо-мелодико-гармонічну основу. Поряд з мажоро-мінорною кварто-квінтовістю, домінантовою функцією, що часто йде від поляків, спостерігається тут натуральна діатоніка: паралелізми навіть тризвуками, секундowe сполучення шаблів, типові каданси через VII натуральний шабель (VII—I).

Зрозуміло, що при наявності в українській музиці таких неоднорідних тенденцій можна зустріти безліч зразків музичної творчості, які органічно поєднували б у собі обидва стилі — діатоніку й мажоро-мінор.

Власне, такий синтез — типове й закономірне явище української, особливо фахової, музики. Але переважно в сільському фольклорі, як уже зазначалося, найяскравіше виявляється специфіка української народної музики. Зокрема щодо суміжношабельності — одного з конкретних проявів діатонічноладової будови (організації десятків натуральних ладів, їх поєднань та видозмін). Звичайно, ця визначальна якість народної музики сільського походження аж ніяк не є тільки українською рисою. По-різному вона проявляється в музиці багатьох братніх народів Радянського Союзу. Дослідники музичного фольклору Російської Федерації, Білорусії, Грузії, республік Прибалтики й Середньої Азії в тих чи інших зв'язках, тією чи іншою мірою знаходять прояви суміжношабельності. «Однією з найхарактерніших ознак грузинської гармонії є переважання секундних і терцових зв'язків у гармонічному розвитку, що спричинює своєрідні функціональні співвідно-

шення щаблів у грузинських звукорядах»<sup>21</sup>. Комплексний рух паралельними тризвуками особливо характерний для сванських та осетинських пісень. Секундовість і терцовість зв'язків бачить у російській музиці С. В. Євсєєв: «Незважаючи на живе, напівімпровізаційне виникнення народних мелодій та наявність в них виразних стрибків, внутрішній функціональний зв'язок звуків (і, звичайно, співзвуків) у процесі їх розвитку значною мірою ґрунтується на секундовій та терцовій близькості»<sup>22</sup>.

Деякі музикознавці беруть під сумнів таке твердження (наприклад, Т. С. Бершадська, Х. С. Кушнар'єв) з огляду на те, що російській музиці, особливо північних областей, хоч вона і ґрунтується (як і грузинська, казахська, наприклад) на діатонічних засадах, менш властиві як рівнобіжні кварта та квінти, так і пощабельний рух взагалі.

Національні відзнаки у спільній діатонічній ладо-гармонічній будові — річ цілком логічна й закономірна. В межах натуральноладовості амплітуди таких відхилень є показником самобутності музичних культур різних народів. Самобутність ця, певна річ, виявляється не тільки в інтонаційно-інтервальних взаємозв'язках гармонічних щаблів. Ці взаємозв'язки в конкретних музичних творах не існують відокремлено від інших характерних властивостей музичної мови, наприклад, від ладо-функціональних особливостей гармонічних щаблів та їх сполучень, яким присвячено наступний розділ.

---

<sup>21</sup> К. Д. Туманішвили, Некоторые особенности музыкального языка оперы Э. П. Палиашвили «Абесалом и Этери» — диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Московская государственная консерватория, 1949, стор. 36.

<sup>22</sup> С. В. Евсеев, Русская народная полифония, М., Музгиз, 1960, стор. 72.

## ЛАДО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ВЛАСТИВОСТІ ГАРМОНІЧНИХ ЩАБЛІВ ТА ЇХ СПОЛУЧЕНЬ (ЛАДОВА ВАГА АКОРДІВ)

В мажоро-мінорі, порівняно до діатонічної системи, сталося піднесення ваги I, IV та V щаблів за рахунок інших. Вирішальне значення при цьому мала рушійна функція домінанти й пов'язаної з нею ввідно-тоновості.

У діатоніці ж нерідко відсутнє прагнення до повної заокругленості, закінченості викладу, гостроти середладових тяжінь. Це привело до збільшення ваги так званих «побічних щаблів» і відповідно — до зміни виразності, зменшення значущості T, S і D (I, IV, V).

Українська народна гармонія вже з огляду на наявність в ній діатонічноладових підвалин і притаманний їй секундовий зв'язок щаблів часто не знає аналогічного мажоро-мінорній системі поділу на головні та побічні щаблі, основні і другорядні ладові функції акордів. Інакше кажучи, в українській народній музиці і передусім у селянській протяжній пісні нерідко відсутня домінантова, субдомінантова, тонічна та медіантова функції (останню навіть у мажоро-мінорі не всі визнають). Не протиставлення «побічних» акордів «головним», не надання першим іноді ролі головних, а відносне зрівноваження потенціальних можливостей щаблів — ось що ми бачимо в нашій музиці<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Деякі дослідники музики народів СРСР теж підкреслюють відсутність зверхності I, IV та V щаблів, притаманної мажоро-мінору: «На противагу законам європейської гармонії в грузинській народній музиці головними щаблями є I, VII, VI щаблі» (див. К. Д. Туманішвили, Некоторые особенности музыкального языка оперы Э. П. Палиашвили «Абесалом и Этери», стор. 37).

Певна річ, таке ладове «зрівнювання» всіх щаблів аж ніяк не є їх знеособлюванням. Від подібного погляду один крок до атональної концепції. Навпаки, для української народної гармонії, як і для багатоголосся фольклору інших народів, характерне надання кожному щаблеві його власних, цілком певних функцій. І це закономірно: якщо не буде різниці між акордами, не буде і спільності, точніше — ладової цілеспрямованості, гармонічного руху (невідпорний прояв діалектичного закону єдності та боротьби протилежностей). При наявності ж цілком виразного функціонального «обличчя» кожного щабля ладотональна будова не руйнується. Отже, неслухно гадати, що тільки при послідовності тоніка — субдомінанта — домінанта — тоніка може бути тональна єдність. Саме тому, незважаючи на рівнопотенціальність гармонічних щаблів в українській музиці, наступний розгляд їх ролі пов'язуватиметься з вагою, місцем, яке вони займають у гармонічному розвитку<sup>2</sup>.

## ПЕРШИЙ ЩАБЕЛЬ

Хоча функціональна роль I щабля в діатонічній системі й відмінна від ролі тоніки в мажоро-мінорі, він безсумнівно займає провідне місце серед інших щаблів цієї системи часто як її ладотональний осередок. Тому для позначення I щабля вживатимемо термін «сталий акорд» за аналогією з поняттям «сталий звук», що вживали Ф. Колесса і Д. Ревуцький для позначення тоніки та звуків, які її замінюють.

Тризвук першого щабля в українській народній музиці нерідко є гармонічним центром твору (як і в мажоро-мінорі). Але сталість його відносна. Часто він не починає і не закінчує твір. Прикладів з народної музичної творчості та з фахового доробку українських радянських композиторів, які ілюструють дане положення, можна навести дуже багато. Так, скажімо, «Мала мати одну дочку» — народна пісня в обробці Б. Лятошинського — звучить у сі мінорі, але ж починається і закінчується на п'ятому щаблі — *фа-дієз*. Багато народних пісень закінчується на будь-якому щаблі. Більше того, вони нерідко починаються і закінчуються в різних тональностях, ладах:

---

<sup>2</sup> Про обернення і види акордів, побудованих на тих чи інших щаблях, буде далі.

Повільно



Як бачимо, перша половина пісні «Цвіла, цвіла калинонька»<sup>3</sup> написана у міксолідійсько-іонійському ладі від ре, друга — в еолійському від мі.

Інший зразок—пісня «Ой не спиться й не лежиться»<sup>4</sup>:

Помалу



Ця пісня має два ладових осередки: перший — ре еолійський (1—6 такти), другий — соль дорійський (7—8 такти). Ці ладотональні центри, об'єднані спільною шкалою, діють, як два магнітні полюси: чим ближче до полюсів — ладова вага одного з центрів збільшується чи змен-

<sup>3</sup> «Українські народні пісні», стор. 382.

<sup>4</sup> «Українські народні пісні», кн. I, К., 1954, стор. 244.

шується за рахунок іншого. Але навіть на самих полюсах (початку та кінці пісні) певний коефіцієнт тяжіння іншого осередка залишається. Тому й не помічається тут чіткої ладотональної грані. Власне на цьому принципі ґрунтується відома ладова змінність у нашій музиці<sup>5</sup>.

Отака мінливість (несталість) гармонічних осередків, як і ладова змінність у цілому, пов'язана з імпровізаційністю народної музики, з природним тяжінням до незаокруглення, безперервності музичного розвитку, до руху від кінця на початок (початок і кінець є два паритетні полюси, початок — продовження кінця), а найголовніше — з неоктавною структурою діатонічноладової системи, що лежить в основі музичної творчості багатьох народів, в тому числі й в основі більшості жанрів українського фольклору. Про це казали майже всі класики українського музикознавства.

Кожний тетрахорд «вносить із собою свої устої, свій центр тяжіння, своє стремління до певного напрямку руху (вгору чи вниз), свій психофізичний характер, свої кінцевий та основний тони. Через те при поєднанні двох тетрахордів у звукоряді пісні виникає ніби внутрішня боротьба цих музичних організацій щодо тоніки, устоїв посеред мелодії, щодо розрізів її, початку й кінця та переважаючого спрямування руху. І оця внутрішня боротьба часто надає наспівам того життя, — руху і краси, яке мимоволі вражає слухача народних мелодій»<sup>6</sup>.

Повторюємо, роль сталого акорду I шабля, як і всіх інших, багатогранна й мінлива. Про I та V шаблі в думках Ф. Колесса писав, що почуття тоніки і тональності в думках ще не виявляється так виразно, як у піснях новішої форми, а побіч тоніки проходить також домінанта до значення другого осередка мелодії<sup>7</sup>, що постійна боротьба двох крайніх тонів квінти за опанування над ме-

---

<sup>5</sup> До речі, автор обробки цієї пісні Б. Лятошинський, на наш погляд, чіткіше виявив би суть її ладогармонії, коли б не «заквітчував» кожний куплет *ре* мінором. Адже пісня закінчується в дорійському ладі від *соль*.

<sup>6</sup> П. Сокальський, Руська народна музика, стор. 124.

<sup>7</sup> Ф. Колесса вживає загальновідомі в музикознавстві терміни «домінанта», «тоніка», але, розуміючи, мабуть, більше, ніж будь-хто, їх невідповідність до народної музики, певна річ, має на увазі тільки I та V шаблі.

лодією надає кобзарським рецитаціям особливого характеру й удержує увагу слухача в безнастаннім напруженні<sup>8</sup>.

Це — щодо дум. А от про місце I щабля в діатонічно-ладовій системі взагалі: «В церковних ладах становище тоніки не є так ясно означене, як у новішій октавній системі»<sup>9</sup>.

Причина такого явища не пояснюється. Певне, вона полягає, зокрема, у відсутності гостроти середладових тяжінь та повного заокруглення викладу. Отже, навіть ця гармонія, не кажучи вже про інші, часто не несе беззаперечної головної функції. І з цим тісно взаємопов'язана й імпровізаційність, варіаційна рецитація, наскрізний розвиток, вільна форма старовинних українських пісень і дум.

На світанковій стадії натуральноладовості закінченість музичного викладу була незрівнянно менша, централізація ладу майже не спостерігалася. Згадаймо шкільні приклади: той десяток античних грецьких мелодій, розшифрованих з написів на кам'яних домовинах. Якщо вірити в правильність розшифровки, то, на нашу думку, не можна не вражатись «аморфністю» музики, відсутністю в ній певного центра, занадто вже слабким середладовим зв'язком.

Цілком імовірно, що тоді ця музика вважалася виразистою. Але відтоді діатоніка зазнала великої еволюції. Продовжує вона еволюціонувати і в наш час. Зокрема, дослідження радянських дум показують, що для них тепер характерна стійка опора на I щабель (прикл. на стор. 19.)<sup>10</sup>. І в цьому не можна не бачити певного впливу мажоро-мінору.

Разом з тим не можна вважати, що діатонічноладова система — це архаїзм, який осучаснюється тільки завдяки впливу мажоро-мінору. Обидві ладові системи розвива-

---

<sup>8</sup> Див. Ф. Колесса, Мелодії українських народних дум, Львів, 1910 і 1913 (тт. XIII, XIX «Матеріалів до української етнології»).

<sup>9</sup> Див. Ф. Колесса, Наверствоване і характеристичні признаки українських народних мелодій, «Записки Наукового товариства ім. Шевченка», тт. CXXXVI—CXXXVII, Львів, 1918.

<sup>10</sup> Слушні погляди Д. Ревуцького, Ф. Колесси та інших дослідників на думи XV—XVIII ст. не в усіх випадках застосовні до радянських дум.

ються паралельно в тісному взаємозв'язку і взаємодії. Фахова музика особливо багата на приклади, що ілюструють подібні тенденції. Так, у всій першій частині «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського превалює тоніка, яка являє собою оригінальний сплав до мінора з ля-бемоль мажором — беззаперечний знак сучасного інтонаційного мислення. Великий септакорд виступає в ролі своєрідної мажоро-мінорної тоніки, в якій одночасно виявляється і несталість гармонічного осередку, що йде, очевидно, від діатоніки.

У доробку українських композиторів дуже часто зустрічається типова тонічна непевність «сталого акорду» безперечно діатонічного походження.

Початок кантати-симфонії «Україно моя» А. Штогаренка подано в до мінорі без до мінорного акорду. Непідкресленість тоніки<sup>11</sup>, цілеспрямованість вперед, — фрігійський мінор в дії. Цей народний елемент виражається тут через ладо-мелодичну, а не ладо-гармонічну сферу. Гармонічна невловність І шабля потім повністю компенсується тривалим збереженням основної тональності. В кантаті-симфонії це дає змогу подолати певну статичність тоніки, домогтися динамічного, пружного розгону, конче необхідного для драматургічного розгортання частини, в якій виражено заклик до українського народу боротися зі смертельним ворогом.

Інше образне значення має подібний прийом у другій частині Другої симфонії Л. Ревуцького:



<sup>11</sup> Це ж явище спостерігаємо і в першій частині «Партизанських картинок» А. Штогаренка.



Непевна визначеність тональності тут досягається накладанням на *мі-бемоль* мажор основної мелодії (фагот, флейта) хроматизованого октавного тремоло скрипок з осередком на *соль*. Тут, без сумніву, є елементи політональної якості. В результаті застосування комплексу виражальних засобів (мелодичного контрапункту, хроматизації, інструментового зіставлення, вже відзначеної своєрідності гармонії, прийомів динаміки, агогіки) композитор осягає бажану мету — створює складний образ живого, теплого, але скутого якимсь страшним заціпенінням людського почуття.

З огляду на сказане вище діатонізм в українській радянській музиці, органічно взаємопронятій мажоро-мінором, уявляється нам як цілісний живий організм, що рівномірно дихає, функціонує всіма клітинами, порами свого тіла. Життєвий ладо-гармонічний центр (їх може бути кілька), вільно пересуваючись, робить цей організм гнучким і життєдіяльним.

Закінчуючи характеристику *I* шабля в діатоніці, ще раз хочемо підкреслити, що, незважаючи на відносність його зверхності й сталості і відмінність його від *I* шабля у мажоро-мінорі, без сталого акорду як головної опори, не можна взагалі уявити собі можливості визначення того чи іншого ладу, його характерних ознак.

### СЬОМИЙ ТА ДРУГИЙ ШАБЛІ

Сьомий шабель відіграє виняткову роль в утворенні специфічного українського народного колориту в музиці. Не буде перебільшенням твердити, що акордика цього

щабля і пов'язані з нею суміжнощабельні послідовності мають для української музики таке ж значення, як для німецької, угорської, польської, словацької музики — домінанта, а для російської — субдомінанта.

Вдамося спочатку до порівняння ролі цієї гармонії у мажоро-мінорній будові та в діатонічноладовій.

Ось як цілком слушно характеризують «тризвуки натуральних щаблів у повному мінорі» Ю. Тюлін і М. Привано: «тризвуки VIIн і Vн ...не виконують основної функції і можуть включатися у повний мінор лише на основі змінної функції або мелодичного зв'язку акордів...»<sup>12</sup>.

І далі там же: «Тризвук VIIн є домінантою стосовно до Мв (III щабля.— В. З.) і цим визначається його змінно-функціональне значення. Послідовність VIIн — III утворює певно виражений модуляційний зворот паралельного мажору (V—I)<sup>13</sup>. Підпорядкування ладовому центрові здійснюється послідовністю VIIн — S».

«При гармонізації натурального тетракорду у верхніх голосах послідовність I—VIIн неможлива, тому необхідна проміжна ланка у вигляді тризвуків VI чи III».

В українській музиці часто спостерігаємо протилежну картину. В пісні «Червоная калинонька» (обробка Б. Лятошинського) характерна послідовність: соль-дієз еолійський — I — VI — VII<sub>7</sub> — I. Здавалося б, тут маємо тенденцію до відхилення у III щабель (сі мажор) через VII<sub>7</sub>=D<sub>7</sub>→III, але септакорд VII щабля в даному разі розв'язується у I. Типове секундове поєднання:

Ой, я - ку ти, мій ми - лень - ний

I VI VII<sub>7</sub> I

<sup>12</sup> Ю. Тюлін и Н. Привано, Учебник гармонии, М., 1957, стор. 204.

<sup>13</sup> Див. також: А. Д. Кастальский, Основы народного многоголосия, М.—Л., 1948.

У вже згадуваній думі «Була зима з відлигою» на одинадцяти друкованих сторінках музичного тексту — тільки дві вісі: I та VII шаблі (див. початок думи Ф. Кушнерика «Була зима з відлигою», стор. 19). Сьомий шабель виступає тут як противага «сталому акордові». Він виконує роль, що нагадує домінантову або субдомінантову функції у мажоро-мінорі. Тобто VII шабель поряд з I — головна гармонія. Те, що було неможливим у мажоро-мінорі, як зазначають автори вищезгадуваного підручника, а саме: сполучення VII шабля з I, тут — єдиний вид функціонального зв'язку! Для української музики це явище дуже характерне.

Про ладову вагу VII шабля свідчить і таке явище: якщо у мажоро-мінорі всю гаму увібрали в себе три головні тризвуки — I—V—IV, то в діатонічноладовій системі це найчастіше роблять I—VII—II шаблі. Отже, якщо при мажоро-мінорній гармонізації можна обійтися головними акордами (T—S—D), то в діатоніці це ж саме може здійснюватися за допомогою акордів, що будуються на найуживаніших VII—I та II шаблях.

Сьомий шабель, як і всі інші, сам може бути осередком в мелодико-гармонічному русі. Тоді він, як правило, відлежить від I шабля на велику секунду. Отже, це можливе в міксолідійському, еолійському, дорійському, фрігійському ладах.

Ось яскравий приклад, який, так би мовити, «наочно» демонструє визначальну вагу даної гармонії. Це уривок з

Музичний уривок з української музики. Текст пісні: Ти вста - вай, Дон - ба - се наш мо - гут. - ний! Ся - є рід - на зір - на п'я - ти - кут - ня.

хору «Ти вставай, Донбасе наш могутній» з опери Ю. Мейтуса «Молода гвардія». Побудований він в еолійському ладі від до з такою гармонічною послідовністю: I—VII—VI—VII—VI—VII—I. Велике значення має тут ритмове наголошення в кадансі на VII щаблі (третій — четвертий такти). Далі (п'ятий—сьомий такти) проходить аналогічна послідовність, але вже від VI щабля: VI—V—VI—V—VI—I (так само важливий ритм).

Звернімо увагу на поспівку в третьому й четвертому тактах:



Ця інтонація лежить в основі відомої російської пісні «Эй, ухнем». Для усвідомлення специфіки української гармонії навмисне беремо приклад спільної мелодичної інтонації двох споріднених музичних культур: української та російської, щоб показати «оголено» вагу гармонії в утворенні національно-виразної музики навіть умовно відокремлено від мелодії.

Як гармонізується ця мелодія російськими композиторами, яка гармонія примусить її забриніти по-російському?

М. Балакірев (обробка російської народної пісні «Эй, ухнем») гармонізує її так:

За принципом Т—S—Т гармонізує цю інтонацію О. Глазунов у «Стеньці Разіні».

М. Римський-Корсаков (вступ пісні Варязького гостя з опери «Садко») дещо подібну мелодичну інтонацію гармонізує: I—IV дорійський — I.



Ці яскраві вияви принципів гармонії підкреслюють властиву російській музиці:

а) субдомінантність, часто посилену дорійським впливом. Думка про плагальність російської музики тепер є загальноновизнаною <sup>14</sup>.

б) переважність кварто-квінтового сполучення шаблів—головних чи то побічних, які часто відіграють роль, рівно-важливу ролі головних шаблів. Це підтверджують і дані, зібрані О. Кастальським (див. його «Основы народного многоголосия», М., 1948, стор. 77, 136).

Повертаючись до наведеної вище поспівки, нагадаємо, що у хорі «Ти вставай, Донбасе» Ю. Мейтус гармонізував її через VII еолійський — I <sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Див. В. Н. Трамбицкий, Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии, «Вопросы музыкознания», вып. II, М., Музгиз, 1955; В. Берков, Гармония Глинки, М., Музгиз, 1948. Згадаймо також статтю М. Запорожець про романси Ю. Шапоріна в журн. «Советская музыка» (1956, № 6), де автор, зупиняючись, зокрема, на баладі «Ой тумани мої», цілком справедливо зазначає: «Гармонічна мова тут відзначається зрослою роллю субдомінанти, яка так характерна для російської пісенності; субдомінантність особливо загострена завдяки застосуванню елементів дорійського ладу».

<sup>15</sup> Отже, твердження О. Кастальського, з яким перегукуються у своєму підручнику Ю. Тюлін та М. Привано, про те, що VII шабель застосовується, як правило, у вигляді секстакорду (часто без квінти) і веде частіше у VI шабель, ніж у тоніку, не цілком відповідає українській музиці (див. «Основы народного многоголосия», стор. 165).

Ось ще один випадок гармонізації мелодичного звороту в українській радянській музиці, який теж нагадує щойно наведений. А. Кос-Анатольський, «Переяславський шлях»:



Як бачимо, в обох випадках далися взнаки й українська секундовість, і прихильність до акорду VII щабля, його близькість до «сталого звуку», і вимоги еолійського ладу... Варто вслухатися в музику зазначених хорів, «вдихнути пахощі» цих інтонацій, щоб відчутти тут безсумнівний вияв народної самобутності в гармонічному мисленні.

Дуже близько до сьомого (як за поширенням, так і за функціональним значенням) стоїть другий щабель. Він не належить до субдомінанти, так само як і сьомий — до доміаннти (що має місце у мажоро-мінорі й що справно відзначають у відповідних місцях підручники).

Поруч із першим щаблем ця гармонія може відіграти роль головної, як у народній пісні «Як була я маленька»:

**Moderato**

Як бу - ла я ма - лень - на, ко - ли - ха - ла ме - не

нень - на, Ой, дуб - ду - ба, ду - ба, дів - чи - но мо - я лю - ба.

В цій пісні є два ладо-гармонічні осередки, які чергуються на першому та другому щаблях. Двоголосся останнього будується як на примі, так і на терції щабля.

Умовно пісню можна розподілити на чотири фрази. В кожній з них по два такти, «на чолі» яких стоять, чергуючись, ці дві функції.

Загальний схематичний гармонічно-осередковий план пісні такий:

перша фраза + друга фраза

I—II                      II—I

(перший чотиритакт)

+

третя фраза + четверта фраза

I—II                      II—I

(другий чотиритакт)

З огляду на те, що середладова функція цього акорду схожа на функцію сьомого щабля, послідовність II—I—II—I нерідко сприймається, як VII—I—VII—I або, навпаки, як у народній пісні «Ой, ходила дівчина»<sup>16</sup>:



Варто в третьому такті прикладу додати VII щабель (до) з наступним розв'язанням у I (ре), щоб переконатися в тому, що функціональне значення акорду від цього майже не змінюється.

Мелодико-гармонічна інтонація VII(II)—I або II(VII)—I улюблена нашим народом. Яскраве її втілення зна-

<sup>16</sup> П. Козицький, «Зелений кудрявчик».

ходимо не тільки в народних піснях. Їй дуже близькі в своїх творах й українські радянські композитори. Ця інтонація часто є органічним компонентом музичної мови, наприклад, А. Штогаренка, як-от у його «Партизанських картинах», у симфонічній сюїті «Пам'яті Лесі Українки», у пісні «Муштруйся, рекруте» або в хорі «Золота квітка». Бринить вона і в «Поліфонічній сюїті» для фортепіано М. Тица:



А також в «Прелюдії та фузі для фортепіано» В. Борисова:



Близькість мелодико-гармонічних інтонацій в останніх двох прикладах (II—I та VII—I), очевидно, може бути одним з конкретних доказів спорідненості акордів другого та сьомого шаблів у діатоніці української музики.

На основі отакої функціональної спорідненості другого і сьомого шаблів у музичній практиці виникає досить цікаве явище — поліфункціональність, накладання акордики другого шабля на сьомий, чи навпаки — сьомого на другий.

Показовий щодо цього прояв діатонічноладової гармонічної системи в українській музиці вбачаємо у другій частині кантати-симфонії А. Штогаренка «Україно моя»:

Я у - ран - ці ви - ход - жа - ла,  
Я у - ран - ці ви - ход - жа - ла,

I<sub>7</sub> II<sub>7</sub> VII<sub>7</sub>

зо - ло - те є жи - то жа - ла по ви - со - кій, по го -

IV II<sub>7</sub> I<sub>7</sub> II I II I IV II I VII

що ви - со - ко - ю  
- рі. що ви - со - ко -

I I<sub>9</sub> II<sub>2</sub>

та й го ро ю по вер неть (ся)

I<sub>9</sub>    IV<sub>6</sub>    I<sub>9</sub>    II<sub>2</sub>

У міксолідійсько-еолійському ладі від ля-бемоль перший, сьомий та другий щаблі становлять весь гармонічний кістяк.

Щоправда, даний зразок можна розглядати й під кутом зору мажоро-мінорної системи як паралельний *ре-бе-моль* мажор — *сі-бемоль* мінор в одночасності на органному пункті *ля-бемоль* (домінанта до *ре-бемоль* мажору).

Проте, якщо уважно вслухатися в характер мелодики, голосоведіння, кадансів і зважити на те, що в гармонічному рухові зовсім послаблені середладові кварто-квінтові (субдомінанто-домінантові) тяжіння і, навпаки, посилені суміжнощабельні та секундо-терцові зв'язки, можна з певністю сказати, що тут панує гармонія, яка (незважаючи на зовнішню подібність до мажоро-мінору) усуває взаємозв'язок головних функцій мажоро-мінорної будови. Її розвиток подібний до коливання маятника.

Перший щабель є тим стояном, обабіч якого, чергуючись, співіснують ще два музичних осередки на сьомому та другому щаблях. Віддалення їх від центра — не на кварту вгору чи на кварту вниз, як то має місце в мажоро-мінорі. Ці щаблі віддалені один від одного на велику секунду, тобто вони суміжні, а тут це означає, що вони найбільш між собою близькі й споріднені. Тому й спостерігається цілком логічне їх багатofункціональне нашаровування. Якщо для західноєвропейської музики (Йоган Себастьян Бах, Бетховен, Ліст, Гріг, Дебюссі

та інші композитори) характерне накладання функцій типу:

$$\frac{S}{D}, \frac{S}{T}, \frac{D}{T} \text{ чи } \frac{T}{S}, \frac{T}{D}$$

то специфічною для української музики є така, зокрема, поліфункціональність:  $\frac{I}{II}, \frac{I}{VII}, \frac{II}{VII}, \frac{I}{II}$ , що має місце у наведеному прикладі.

Такі ж згрупування нерідко будуються в нашій музиці від першого-ліпшого щабля звукоряду, будь-якого осередка мелодико-гармонічного розвитку.

## П'ЯТИЙ ТА ЧЕТВЕРТИЙ ЩАБЛІ

Роль V щабля неоднакова в музиці Наддніпрянщини й Західних областей України. Якщо у першій дуже часто домінанта відсутня, а V щабель виступає з властивими йому функціями, які не є головними й не поширюються на інші акорди (в мажоро-мінорі певну домінантність можуть нести акорди III та VII щаблів), то в другій спостерігаємо виразний вплив домінантної функції, особливо у музиці фаховій. Тут вона має таке ж значення, як і в сусідніх Польщі, Угорщині, Чехословаччині...<sup>17</sup> Неоднакова роль V щабля також у фольклорі міського й сільського походження, в танцювальній музиці і протяжних піснях.

Визначимо спочатку роль V щабля в сільській народнописаній творчості центральних та східних областей України. Перш ніж демонструвати на конкретних зразках відносну нехарактерність для цієї творчості домінанти, спробуємо довести нехарактерність її для діатонічноладової організації в цілому.

---

<sup>17</sup> Ось як визначає велику роль домінантності в мелодиці моравських (як і чеських) пісень Т. Е. Цитович: «Всередині кожної фрази мелодії включена домінантна ознака. Вся мелодія складається з чергування тоніки і домінанти, що становлять простоту і симетрію в ладових відношеннях мелодії». (Див. Т. Э. Цитович, Роль народной музыки в симфониях Гайдна, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, рукопис, бібліотека Московської державної консерваторії, 1940, стор. 66).

Домінанту, як відомо, визначають дві головні властивості: а) наявність ввіднотоновості, розв'язання тритонової напруженості (ввідний тон розв'язується вгору) та б) тяжіння домінанти в тоніку на основі квінто-квартової залежності акордів (основний бас іде на кварту вгору чи на квінту вниз).

Обидві ці властивості рідко проявляються в українській сільській музиці, вірніше в такому її жанрі, як народна протяжна пісня.

По-перше, не домінантовий акорд пояснює дію ввідного тону, а навпаки, ввіднотоновість є однією із властивостей домінанти (за думкою Е. Курта)<sup>18</sup>. Так міркує і Б. Яворський. А дія ввідного тону, за Е. Куртом, виникла як результат енергії мелодичного руху в октавній організації ладів, насамперед у мажорі, а через нього й у мінорі.

«Так зване «розв'язання» ввідного тону є розрядженням кінетичної напруги, що досягла мети руху. Там, де мелодичний імпульс осягає октаву тоніки, цей потяг наблизитись до мети знаходить вираження у півтоновім кроці перед октавою»<sup>19</sup>.

Українській народній музиці, як правило, не властива октавна організація. П. Сокальський, Ф. Колесса, О. Серов, радянські дослідники незаперечно довели, що українська та російська музика відрізняється від західноєвропейської насамперед тетрахордною, пентахордною, трихордною, гексахордною будовою,—взагалі організацією осередків, які не збігаються з октавою. Крім того, українській музиці «мажор» властивий менш, ніж «мінор». Мажорність притаманна полякам, чехам, особливо німцям, тобто тим музичним культурам, де, природно, й виникла

---

<sup>18</sup> Див. про це статтю І. Рижкіна в «Очерках по истории теоретического музыкознания», випуск II, М., Музгиз, 1939, стор. 74.

<sup>19</sup> Эрнст Курт, Основы линейного контрапункта, М., стор. 59. Дещо подібний погляд існував ще на початку XIX ст. Так, у підручниках гармонії французького теоретика музики Ш. Кателя та німецького дослідника Б. Клейна (вчитель З. Дена) головною гармонією вважався не акорд V щабля, а зменшений тризвук VII щабля. При цьому підкреслювалася вага ввіднотоновості разом з верхнім звуком тритону, що йде вниз, а не басу домінанти (V щабля). Див. про це: Академик Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. I, М., 1952, стор. 153.

октавна музична побудова. До того ж, півтоновий рух в октаву тільки тоді стає справжнім ввіднотоновим рухом, коли він може бути «запліднений» домінантною гармонією. Адже сам по собі він існував уже задовго до виникнення домінантної функції. Отже, ввіднотоновість як головна властивість домінантної функції широкого застосування в нашій музиці не має.

Міська та західноукраїнська музика, як твердить Ф. Колесса в своїй праці «Про музичну форму українських народних пісень з Поділля, Холмщини, Підлясся», збагачується на ввідний тон тільки з XVII—XVIII ст. під впливом Заходу.

Взагалі, українські класики музично-теоретичної думки відзначали глибоку відмінність ввідного тону в українській народній музиці від *note sensible* на Заході, називаючи часто цим терміном просто півтонове співвідношення шкали тетрахордної будови.

Перший на цю відмінність звернув увагу П. Сокальський в «Руській народній музиці», де він цілком слушно твердить, що ввідний тон не відіграє в українській музиці ролі *великої септими*, властивої сучасній європейській системі, а виконує роль *забарвлюючого* (хроматизуючого) інтервалу тетрахордної системи та пом'якшує вхід у тоніку й вихід з неї<sup>20</sup>.

Подібні думки щодо функціональної ролі сьомого щабля висловлювали також М. Лисенко<sup>21</sup> та Ф. Колесса<sup>22</sup>.

По-друге, ладо-гармонічне тяжіння домінантового акорду, навіть поза напруженістю ввідного тону, розглядає Ю. Тюлін. В його підручнику гармонії функція домінанти характеризується так: «Домінанта безпосередньо спрямована у тоніку на основі прямої залежності тонів (гармонічного тяжіння)»<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Див. П. Сокальський, Руська народна музика, стор. 153—156.

<sup>21</sup> Див. М. Лисенко, Народні музичні інструменти на Україні, К., «Мистецтво», 1955, стор. 23.

<sup>22</sup> Див. Ф. Колесса, Наверстоване і характеристичні призики українських народних мелодій.

<sup>23</sup> Ю. Тюлін и Н. Привано, Учебник гармонии, стор. 26. Ця концепція докладно обстоюється вже в «Ученни о гармонии» Ю. Тюліна, т. I, М., Музгиз, 1937. Не відмовляються від неї Ю. Тюлін та М. Привано й у «Теоретических основах гармонии», Л., Музгиз, 1956.

Попереднім викладом доводилося, що нашої народній музиці (насамперед сільського походження) менш за все притаманна «пряма квінтова залежність тонів». І ця головна передумова домінантності в нас відсутня.

Отже, якого б погляду на домінанту не дотримуватись (Курта-Яворського, Тюліна чи Кателя-Клейна), висновок стосовно української музики лишається незмінним.

Малу популярність домінанти й у російській музиці відзначає О. Д. Кастальський. В російських піснях цю гармонію усувають IV та II щаблі (див. його «Основы народного многоголосия», М.—Л., 1948, стор. 136). Це конкретний вияв плагальності російської музики, хоч саме про неї О. Д. Кастальський ще не згадує. М. Римський-Корсаков, розуміючи, що натуральний мінор не має домінантної гармонії, вмістив у своєму підручникові розділ про фрігійський каданс окремо від розділу, де розглядається власне домінанта. Своєрідне становище домінанти в російській народній музиці підкреслює академік Б. Асаф'єв: «Для російської народної музики характерне надто обережне користування домінантністю, прикріпленою до певного щабля ладу та тяжіючою над тонікою» (див. його «Музыкальная форма как процесс», кн. II, «Интонация», М.—Л., Музгиз, 1947, стор. 39). Майже повну відсутність у гармонії грузинської народної музики V щабля відзначає К. Д. Туманішвілі в уже цитованій раніше дисертації (стор. 37 дисертації).

Вивчаючи твори українських радянських композиторів, що ґрунтуються переважно на діатонічноладовій системі, спостерігаємо цілком відчутне прагнення найрізноманітнішими засобами уникати цієї гармонії взагалі, особливо V<sub>7</sub> чи V<sub>9</sub>, а тим паче домінанти альтерованої, що являє собою найповніше репрезентовану домінанту.

Крім того, бачимо, як своєрідно звучить музика там, де композитори відмовляються застосовувати гармонію V щабля за канонами вжитку домінанти в мажоро-мінірі. У цьому випадкові, як правило, нівелюється ввіднотоновість, а кварто-квінтове сполучення акордів замінюється секундо-терцовим, цебто вихолощується сама суть домінанти. Остання перетворюється просто в V щабель, який цілком підлягає законам діатонічноладовості.

Конкретні прояви цього: усунення V щабля I, II, III та VII щаблями, широке вживання «мінорного» (еолійського) тризвуку на V щаблі, терцові поєднання, послі-

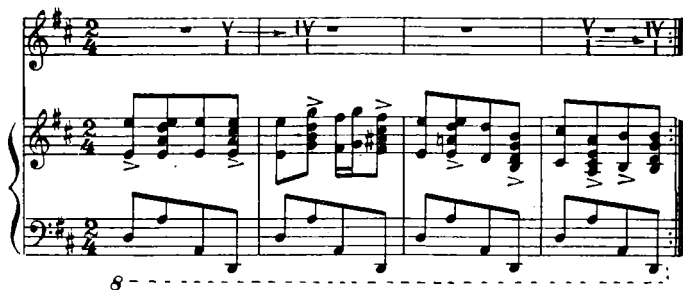
довності, заборонені підручниками гармонії (V—IV), побудова на V щаблі звукоряду акордів по квартах чи квінтах, накладання цієї гармонії на сусідні щаблі.

Необхідність зміни традиційного тлумачення цієї гармонії усвідомлена вже М. Лисенком:



У цьому прикладі з сонати ля мінор V щабель розв'язується в II, а при повторенні й зовсім усувається III щаблем із розв'язанням таки ж у тризвук II щабля.

У радянській музиці одним із показових прикладів відсутності домінантної функції в V щаблі є дрібушечки М. Коляди «Не сховався». Тут ця гармонія накладається на остінатно рухливий бас (I щабель) і розв'язується в IV<sup>24</sup>. Потім взагалі на V щаблі ладу вживається еолійська гармонія замість домінантної:



<sup>24</sup> Яскравий приклад невідповідності гармонічного руху вимогам мажоро-мінорної системи, в якій головні тризвуки «широко за-



Отже, V щабель у цьому разі виконує функцію, протилежну доміантній у мажоро-мінорі.

Взірцем типової для М. Коляди «бездомінантності» з наслідками, що її супроводять, може бути також тріо для скрипки, фортепіано та віолончелі «Та й зацвіли...»

Певна річ, ще менш властива нашій народній музиці й функція подвійної доміанти, яка при розв'язанні в V щабель значно посилює доміантність у гармонічному розвитку.

В обробці М. Тіца пісні «Дала-с мене моя мати» «мажорний» тризвук на II щаблі дорійського ладу надалі з лідійсько-фрігійськими елементами розв'язується у суміжний I щабель, а V іде в IV:

*Allegretto*



Ця особливість гармонічного мислення композитора виявляється майже в усіх його обробках народних пісень<sup>25</sup>. Показова щодо цього обробка «А хто хоче Гандзю знати».

стосовуються в музиці в будь-якому порядку, крім послідовності V—IV, що суперечить природному функціональному співвідношенню цих тризвуків (див. Ю. Тюлин и Н. Привано, Учебник гармонии, стор. 51).

<sup>25</sup> Див. М. Тіц, Українські народні пісні, К., 1956.

Долаючи заяложену традицію акомпанементу відомої пісні, уникаючи квадратності метру, ритму, мелодизуючи супровід, роблячи його інтонаційно самостійним, композитор цілком умотивовано уникає домінанти. Зрозуміло, співвідношення щаблів тут переважно секундово-терцове, а в місцях, де, здавалось би, можна було вжити п'ятий щабель, він усувається першим або третім:



Подібні приклади зустрічаються й в інших авторів. Ось як ніби необхідна (або, принаймні, можлива) домінанта в обробці М. Дремлюги української народної пісні «Ой летіла горлиця» усувається міксолідійською гармонією на п'ятому щаблі:



Цю ж тенденцію спостерігаємо в А. Штогаренка, Ю. Мейтуса, з молодих композиторів у В. Підгорного, до деякої міри в А. Мухи та інших.

Побіжно вже зазначалося, що таке явище, як уникання домінантності, не стоїть осторонь інших визначальних рис української гармонії, які тільки у своїй органічній сукупності, єдності стають національно певними.

Проте бездомінантність можлива не тільки в українській музиці. Та коли вона замінюється суміжнощабельною гармонією, характерними кадансами (VII—I, II—I, VI—VII—I), виливається в ладо-мелодію з неприхованими народнописенними ознаками, то починає бриніти по-українському:

div. in 2

V — ni

II

V — le

div. in 3

V. — c.

div. in 3



У наведеному уривку з побічної партії першої частини III симфонії Д. Клебанова в кадансі підкреслено унісонами звучить поспівка, тотожна пісні «Поза ярмом», що, безсумнівно, посилює народну визначеність звучання. З симфонії цю музику взято не випадково. Вона відіграє велику драматургічну, змістову роль і бринить ще не тільки в репризі першої частини, а, ніби арка, перекидається у фінал. Змінюється лише тональність, якою композитор узагальнює весь цикл симфонії.

Прогресивність розглянутої якості української музики безсумнівна. Саме ця якість допомогла ряду українських радянських композиторів по-своєму розв'язати проблему оновлення гармонічної мови, хоч деякі європейські композитори кінця XIX та початку XX ст. розв'язували її інакше, перебільшуючи роль домінантної функції (наприклад, Р. Вагнер). Безперечно, усе це не означає, що домінантність зовсім не властива українській музиці, тим більше сучасній.

Вживання домінантних гармоній — явище досить поширене в практиці українських композиторів. Воно є виявом взаємосхрещування двох систем: мажоро-мінорної і натурально-діатонічної. Така гармонічна послідовність, як DD<sub>7</sub> зі зниженою квінтою — D<sub>34</sub> зі зниженою квінтою — Г (мажорна) при гармонізації українських народних пісень може бути прикладом взаємовпливу засобів факхової музики з діатонікою народної пісні. Ось ряд таких зразків.

Народна пісня «Ой у полі при дорозі» в обробці  
Б. Лятошинського:

до дів - чи - ни о - діс - лав же

DD<sub>7b3</sub> D<sub>3b3</sub> I (V щабель від фа#)

Цій послідовності дав поштовх, може, зовнішній вигляд мелодії всієї пісні. Тонку дорійсько-лідійську ладову вібрацію (*ре-дієз* та *сі-дієз*) при сталому звуці I щабля *фа-дієз* композитор збагнув як модуляційне відхилення в V щабель за допомогою ультрадомінантної (акустично) послідовності. Такий підхід Б. Лятошинського до української народної пісні спостерігається і в деяких інших його обробках, як-от: «Ой, вийду я на могилу», «Ой, маю я гарні брови», «Червона калинонька», «Ой, на горі, на горі». Подібне явище властиве не тільки творчому доробкові Б. Лятошинського, а й деяким іншим композиторам.

Перед нами «П'ять українських народних пісень» для мішаного хору з фортепіано Л. Ревуцького, які цілком слушно відносять до кращих хорових обробок тридцятих років<sup>26</sup>. В них так само досить помітно виявляється взаємозв'язок діатоніки та хроматики: дуже сильна домінантова функція у супроводі, яка є тут головним рушієм гармонічного руху (вживається як домінантсептакорд, домінантнонакорд, подвійні домінанти різних видів, так і секвенції з найрізноманітніших домінант, їх різноманітна альтерація).

<sup>26</sup> Див. В. Довженко, Нариси з історії української радянської музики, стор. 146.

Ось гармонічний аналіз пісні «На кладочці умивала-ся: сі-бемоль мажор —  $D_2 \rightarrow IV_6 - DVII_{34} \rightarrow II_6$  маж. —  $D_2 - I_6 - D_2 \rightarrow IV_6 - I_{46} - II_6 - D_7 - I$ .

The image shows a musical score for a song in 2/4 time, key of D minor (one flat). The score is divided into two systems, each with vocal and piano parts. The lyrics are in Ukrainian.

**First System:**

Vocal line: Че - ре - вич - ки ме - ні бать - но ку - пив,

Piano accompaniment: The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

**Second System:**

Vocal line: щоб хо - ро - ший мо - ло - дець по - лю - бив

Piano accompaniment: Similar to the first system, with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

**Harmonic Analysis:**

The harmonic analysis is provided below the piano part of each system:

First system:  $D_2 \rightarrow IV_6$   $DVII_{34} \rightarrow II_6$  маж.  $D_2 \rightarrow I_6$

Second system:  $D_2 \rightarrow IV_6$   $I_{46}$   $II_6$   $D_7$   $I$

А ось уривок з інструментального супроводу пісні «Про Кармелюка»:



IV I IV D<sub>6</sub>→III

Отже, повторюємо, в останніх наведених зразках вбачаємо прояв взаємодії народно-пісенних традицій сільського походження, де панує діатоніка з сучасними засобами фахової творчості, в якій загальнопоширеною є система мажоро-мінору.

Отаке схрещування діатоніки з мажоро-мінором може мати й інші джерела. Воно можливе, зокрема, на ґрунті взаємодії сільського і міського фольклору, надніпрянської і західноукраїнської музики.

В першому розділі вже йшлося про властивості V щабля (домінанти) в міському й західноукраїнському фольклорі у зв'язку з розглядом кварто-квінтових поєднань у гармонічному русі (див. прикл. на стор. 41, 42, 43). Продовжимо розмову про «домінантність» у зв'язку з ладами, що лежать в основі різноманітних жанрів гуцульського фольклору, а також українських дум та численних історичних пісень. При цьому нам доведеться одночасно розглядати й IV щабель, зважаючи на специфічність його «співіснування» з V щаблем в українській музиці.

Насамперед про так званий «дорійський лад з четвертим підвищеним щаблем» (за термінологією М. Лисенка і Ф. Колесси), який цілком слушно вважається одним з найпоширеніших по всій Україні. Ось його звукоряд <sup>27</sup>:



Цей лад (нерідко з деякими відхиленнями) є типовим для українських дум. Для нього характерне, крім того, що він дорійський, широке застосування лідійської кварта (I–IV), а також «міксолідійської септими» (VII на-

<sup>27</sup> Цей приклад взято з роботи Ф. Колесси «Варіанти мелодій українських дум, їх характеристика і групування», «Записки Наукового товариства ім. Шевченка», т. CXVI, Львів, 1913.

туральний щабель вгорі) — при наявності гармонічного ввідного тону (VI<sup>п</sup> щабель вниз), що зумовлено оспівуванням двох звукових устоїв (основного й квінтового), тобто коливанням тонального центра між першим і п'ятим щаблями ладу <sup>28</sup>.

Тут цілком свідомо вживається термін «лідійська кварта» замість IV підвищений в дорійському ладі з огляду на діатонічно-ладові підвалини цього інтервалу. Тим більше, що найхарактернішим інтервалом лідійського ладоутворення і є (говорячи термінологією мажоро-мінору) саме збільшена кварта, тобто I–IV<sup>п</sup>.

У зв'язку з цим замість «дорійський лад з IV<sup>п</sup>» пропонуємо вживати термін «дорійсько-лідійський», або «думний» лад, оскільки він лежить в основі дум — жанру надзвичайно яскравого щодо виявлення української національної музичної специфіки.

З дорійсько-лідійським ладоутворенням пов'язані також численні жанри гуцульського фольклору. Тому його нерідко називають «гуцульським мінорним». Звукоряд його подано нижче:



З причин мінливості III щабля (терція від «сталого звука») гуцульський лад нерідко набуває лідійсько-міксолідійського забарвлення і тоді його часом називають «гуцульським мажорним» (див. прикл. на стор. 77). Ось його звукоряд:



Таким чином, за інтервальним складом звукоряди «гуцульського мінорного» та «думного» ладів майже ідентичні, хоча за виражальними якостями (в єдності з іншими засобами виразності) вони збігаються далеко не завжди.

Та передусім слід з'ясувати характер взаємозв'язку

<sup>28</sup> Див. І. Ф. Ляшенко, Народність і національна характерність музики, Вид-во АН УРСР, 1957, стор. 58.

IV і V шаблів у щойно наведених (прикл. на стор. 72 внизу і 73) ладах. У всіх трьох звукорядах п'ятий шабель внизу (V) функціонально відрізняється від п'ятого шабля вгорі (5) вже з огляду на відсутність поряд з ним IV<sup>#</sup> шабля. В даному разі (для V шабля, доданого внизу тоніки) як у гуцульському фольклорі, так і в музиці дум дуже характерним є квартовий хід від I шабля до V (в думках нерідко через VII<sup>#</sup>) і навпаки.

Така інтонація властива й польській музиці, де вона має інструментальне походження, зокрема від гри на кожо<sup>29</sup>. Про зв'язок IV<sup>#</sup> і V шаблів вгорі деякі музиканти твердять, що IV<sup>#</sup> шабель тут має нерідко значення відхилення у домінанту, тобто виконує роль DD.

Щось подібне до цього казав ще Ф. Колесса: «Підвищення четвертого ступеня шкали (дорійської) надає IV ступеневі подекуди характеру тону, що вводить у домінанту, яка поряд з тонікою стає другим осередком мелодії»<sup>30</sup>. І тут же наводить саму шкалу (прикл. на стор. 72 внизу).

Подібні міркування не позбавлені деякого впливу західноєвропейської музичної теорії та практики.

По-перше, серед тих же дум, не кажучи вже про гуцульські пісні, можна знайти скільки завгодно взірців, коли так званий IV<sup>#</sup> шабель шкали не йде в V. Твори фахової музики, побудовані, зокрема, на гуцульських ладах, теж ілюструють це явище. Візьмемо хоч би симфонічну поему «В Карпатах» Р. Сімовича:

<sup>29</sup> На Україні це музичний інструмент «коза».

<sup>30</sup> Ф. Колесса, Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групуване.

Cor.in F

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

I VII VI V IV V VI V IV III II I



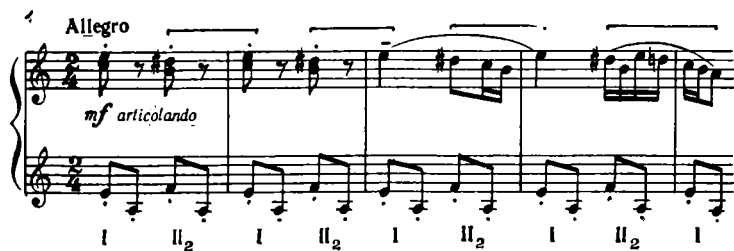
У партіях гобоя та флейти бринить справжня народна тема в гуцульському ладі від *мі-бемоль* (спочатку «мажорному», потім «мінорному»).

Майже кожний мелодичний рух вниз по шкалі цього ладу веде «*IV♯*» щабель не в V, а в III чи там II, I. Бо це ж — не альтерація щабля, не відхилення в домінанту, а справжнісінький, хоч і своєрідний діатонізм (як і всі інші щаблі будь-якого ладу діатонічної будови)!

У П'ятій («Гірський») симфонії цього композитора головною партією першої частини є народна тема. Кожний її спадний рух так само веде за собою хід «*IV♯*» у нижчі щаблі або у вищі, тільки не в V. Таке тлумачення гуцульського ладу відповідає його натуральному сенсові. Подібних прикладів багато і в інших симфонічних творах Р. Сімовича та в балеті «Гуцулка».

По-друге, якщо в народній чи фаховій музиці і зустрічається мелодична послідовність *IV♯-V*, то неслухно тлумачити кожну таку послідовність мелодії обов'язково як гармонічний хід DD—D. Адже це можуть бути й гармонічні поєднання II—III або частіше II—I щаблів, що притаманні всій українській музиці. І це підтверджує практика знову тих же дум, де інтонаційний хід в мелодії *IV♯-V* дуже часто завершується в бандурному супроводі не на домінантовій, а на тонічній гармонії (в такому разі V щабель мелодичного осередку є квінтою тонічного тризвука).

У фаховій музиці щось подібне (не за характером музики в цілому, а за гармонічною послідовністю) можна знайти, наприклад, у «Весняній сюїті» для фортепіано М. Дремлюги, в якій *IV♯* щабель (*ре-дієз*) в мелодії зовсім не породжує гармонічного ходу DD—D:



Зразком аналогічної гармонічної послідовності, що виникла на ґрунті типово гуцульського ритмо-ладо-мелосу, є «Коломийка» з балету А. Кос-Анатольського «Сойчине крило»:



Бачимо чергування:  $I-II_{3_4}-I-II_{4_6} \dots$  А послідовність  $DD_{3_4}-D_{5_6}-T$  (в прикладі не наводиться) з'являється тоді, коли звукоряд безпосередньо цього не потребує.

У творчій практиці українських композиторів мелодична інтонація  $\text{с.} \sharp - V$  в дорійсько-лідійському (гуцульському «мінорному») ладі взагалі нерідко гармонізується як  $II-I$  або  $IV-I$  з відповідними варіантами в акордиці, як-от:  $II_2-I$ ,  $II_{3_4}-I_{4_6}$ ,  $IV_2-I_6$ ,  $IV_{5_6}-I_{4_6}$ . Див. також прикл. на стор. 126 вгорі та 129.

Аналогічне розуміння  $IV$  щабля спостерігається в багатьох українських композиторів й на ґрунті численних лідійських та лідійсько-міксолідійських (гуцульських «мажорних») ладоутворень. Приклади — вже згадувана симфонічна поема «В Карпатах» Р. Сімовича, головна партія першої частини квартету № 1 В. Борисова, Український танець з четвертої дії балету «Таврія» В. Нахабіна.

На попередніх зразках бачимо правильне розуміння « $IV_{\sharp}$ » щабля як породження діатонічної взаємодії натуральних ладів, далекої за своїм сенсом від явища подвійної домінанти.

Подібна ілюстрація, — а її легко було б продовжити, — ще раз підтверджує ладо-гармонічну спільність всієї української музики. Слова ж Ф. Колесси про те, що домінанта «поряд з тонікою стає другим осередком мелодії», означають вживання  $V$  щабля як музичного осередка (що дійсно притаманне думам), але не в розумінні домінантної функції.

Четвертий щабель насамперед — не субдомінанта.

Діатонічноладовій будові в основному не властива так сильно відчутна перевага однієї гармонічної функції над іншою, як у мажоро-мінорі. Стосується це й субдомінанти.

Далі. Четвертий щабель в українській народній музиці не виконує основної функції субдомінанти мажоро-мінору: забезпечення зв'язку між тонікою та доміантою.

Вже через часту суміжність гармонічного зв'язку в українській музиці характерний для субдомінанти хід басу на кварту вниз чи на квінту вгору не має широкого вжитку.

Дивно, що думка про вигадану плагальність української музики чи навіть музичних культур всіх слов'янських народів досі науково не спростована.

Плагальність для української музики (а тим паче для польської, чеської, словацької) — явище не типове.

Певна річ, кажучи про плагальність у загальноновживаному розумінні<sup>31</sup>, треба згадати й про плагальні лади, які мають осередок на IV щаблі звукоряду. Така плагальність, як окремий випадок ладової будови, нашій музиці властива<sup>32</sup>.

### ТРЕТІЙ ТА ШОСТИЙ ЩАБЛІ. ДЕЯКІ ПІДСУМКИ

Третій та шостий щаблі підпорядковані тим же самим загальним особливостям української народної гармонії. Деякі специфічні їх якості розглядатимуться в наступних розділах. Зазначимо тільки, що в теоретичному музикознавстві погляд на цю гармонію весь час еволюціонує: надання III щаблеві функцій D та T, а VI-му — S та T, потім виникає нове поняття медіантної функції, відмінної від ролі акордів головних щаблів, нарешті, зважаючи на діатонічноладову будову, бачимо III та IV щаблі цілком функціонально самостійними, які виконують роль, рівнопотенціальну іншим акордам ладу.

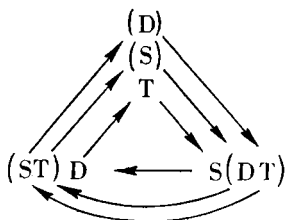
Завдяки своїй терцовій спорідненості з I щаблем ці акорди є сильним гармонічним фактором. Вони часто мають формотворну функцію, особливо при модуляціях в паралельні тональності.

<sup>31</sup> Тобто широкий вжиток акордів IV, II та VI щаблів, надання їм нерідко значень тимчасових устоїв, модуляційні відхилення в ці щаблі тощо.

<sup>32</sup> Див. про це статтю О. А. Правдюка «Ладова змінність в українській народній музиці», «Народна творчість та етнографія», 1958, № 2, стор. 122.

Підбиваючи коротко підсумки розділу, спробуємо показати дію діатонічноладової системи в українській музиці графічно.

Гармонічний рух мажоро-мінору ґрунтується на кругообігу функцій головних щаблів. Цей коловорот, користуючись, зокрема, методом кафедри теорії музики та композиції Харківської державної консерваторії, можна спрощено зобразити за допомогою схеми:



Такий коловорот гармонії бачать у мажоро-мінорній будові й автори «Підручника гармонії» Ю. Тюлін та М. Привано: «Типова послідовність тризвуків I—IV—V—I, яка відповідає їх безпосередній функціональній спрямованості, є гармонічним оформленням функціонального кругообігу головних щаблів ладу T—S—D—T»<sup>33</sup>.

В цій визначальній послідовності відбувається зсув центра з тоніки на субдомінанту, потім його становлення через доміанту вже на якісно новому рівні.

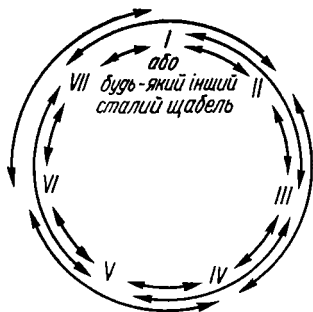
Деякі зарубіжні теоретики взагалі рух гармонії зводять до так званої фундаментальної прогресії T—D—T. «Основа всієї гармонічної активності полягає в залежності між основою та її квінтою. Доказ цього знаходимо в природі звука, обертоновому ряді». Це — «істотний фактор, що перетворив натуральну близькість у мистецький принцип, символом якого є прогресія I—V—I». «Первісний гармонічний імпульс іде від осново-квінтової асоціації, репрезентованої тонічним та доміантовим акордами. Ці два акорди репрезентують одвічну асоціацію, на якій базується вся наступна гармонічна активність. Тому ми назвемо цю прогресію I—V—I фундаментальною гармонічною прогресією». (Adele T. Katz, *Challenge to Musikal tradition. A new concept of tonality*, New York, Alfred A. Knopf, 1946).

<sup>33</sup> Ю. Тюлін и Н. Привано, Учебник гармонии, ч. I, стор. 26, 27.

У діатонічній же будові української музики взаємозв'язок щаблів та гармонічний розвиток здійснюється по колу (не буквальному, зрозуміло), де кожний щабель є ланкою єдиного коловороту, за такою приблизно схемою:

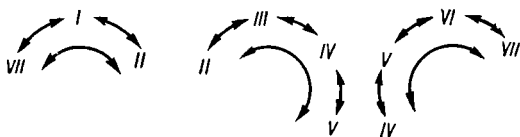
На схемі не вказано всіх можливих співвідношень: терцово-секундових, кварто-терцово-секундових.

Місце сталого акорду може займати перший-ліпший щабель, тоді гармонія розвиватиметься за тими ж прин-



ципами, тільки з інших позицій. Як бачимо, явище функціональної змінності має рушійну силу й для діатонічної системи.

Коло може бути незамкненим чи розвинутим на півтора-два оберти, або зовсім нерозвинутим, тоді гармонія рухатиметься маятникоподібно навколо чергового гармонічного стояна<sup>34</sup>.



Таке функціонування спостерігаємо в «Україні моїй» А. Штогаренка (див. прикл. на стор. 59).

Рух коловороту відбувається, як правило, від одного суміжного щабля до сусіднього. Суміжнощабельність — його основа. Але здійснюватися він може й через один, два щаблі в результаті пропуску акорду, усування того чи іншого ланцюга, а також мішма.

<sup>34</sup> Півкола або неповні кола гармонічного руху відповідають тетра-, пентахордній тощо будові нашої мелодії.

Подібний рух гармонії з переважанням терцового поєднання акордів маємо і в пісні «Ой, вийся, хмелю» — обробка Б. Лятошинського. В основі її лежать такі гармонічні послідовності: іонійський лад від *ля* — I—III—I—III—I—II—I—VI—I—VI. Потім в іонійському від *фа* те ж саме. Ці терцові ладотональні зв'язки неодноразово чергуються, вже самі по собі утворюючи коливний рух. Гармонія I—VI—I—III—VI—I лежить в основі пісні «Червона калинонька» — обробка цього ж композитора.

Терцові поєднання акордів тут протилежні їх сенсу в мажоро-мінорі (те ж саме слід сказати й про кварто-квінтові зв'язки). Нерідко й у цьому випадкові суміжність — користуємось висловом Б. Яворського — «домислюється»<sup>35</sup>.

Основною функцією кожного щабля в цьому коловороті гармонії є зв'язок із сусідніми, виходить, і найспорідненішими гармоніями: VI з VII і з V тощо.

Оскільки в українській народній мелодії спадний пощабельний рух характерніший за висхідний (що відзначали багато дослідників, наприклад, П. Сокальський, Л. Мазель), логічно було б припустити, що у наведених вище схемах кругообігу гармонії в українській народній музиці пощабельний рух частіше відбувається, умовно кажучи, проти годинникової стрілки, а рух стрибками — за годинниковою стрілкою.

Спорідненість тих чи інших акордів тут пояснюється на підставі виражальної ладової основи, а не на акустичних закономірностях, як це часто робили теоретики музики. Адже акустичні закономірності часто не збігаються з природним станом речей навіть мажоро-мінору, не кажучи вже про діатонізм. Так, мажорні тризвуки в секундовому співвідношенні виявились у проф. М. Гарбузова найнеспорідненішими<sup>36</sup>. На противагу діатонічноладовій будові в мажоро-мінорі секундові співвідношення акустично

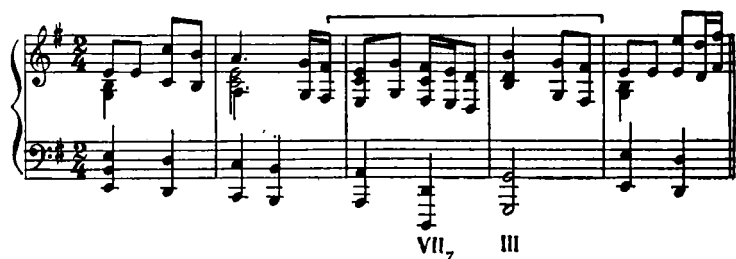
---

<sup>35</sup> При всій дискусійності теорія ладового ритму Б. Яворського, на наш погляд, має позитивну рису. Всупереч пануючим свого часу теоріям, прагнучи досягнути ладові закономірності музики, вона сміливо взяла під сумнів концепцію Рамо-Рімана про загальність та всеосяжність внутрішнього гармонічного зв'язку типу: T—S, T—D, T—S—D—T.

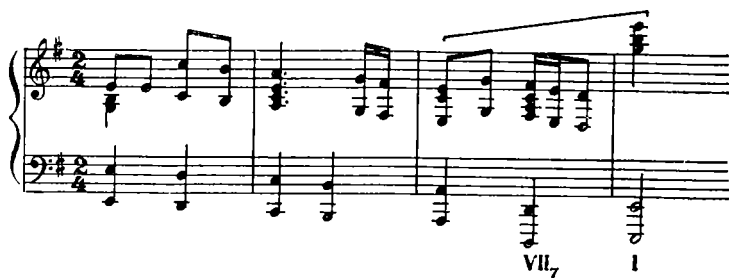
<sup>36</sup> И. Рыжкин, Теория многоосновности, «Очерки по истории теоретического музыкознания», вып. II, М., 1939, стор. 212.

прирівнюються до септимових і справді є засобом конфлікту, розриву. В українській діатоніці, навпаки, щойно вказаний сенс мають нерідко кварто-квінтові зіставлення.

Подивімось, далєбі, увертюру до балету В. Нахабіна «Таврія». В другій темі її — по-українськи розспівний — при першому проведенні зустрічається в еолійському ладі від мі така послідовність: VII<sub>7</sub> (енгармонічний домінант-септакордові) — III, яка у контексті відіграє роль перерваного кадансу, аналогічно ролі D<sub>7</sub>—VI в мажоро-мінорі:



Наступне проведення теми завершується повним стійким закінченням VII<sub>7</sub>—I. У мажоро-мінорі це був би перерваний каданс, а тут ця гармонія така ж завершувальна і споріднена, як там D<sub>7</sub>—I:



Нарешті, останнє зауваження. Відсутність в діатоніці української радянської музики, аналогічно мажоро-мінору, поділу на головні й побічні функції не означає, що в ній зовсім нема відносної диференціації акордів на основні, допоміжні та прохідні. Цей поділ, зрозуміло, є, але він не має загального й сталого характеру.

У кожному окремому випадкові, залежно від контексту, акорди набувають різних ладофункціональних властиво-

стей, різного виражального значення, різної ваги щодо ла· дової опори та відносно самих себе.

І чи не ці властивості є однією з вирішальних передумов того, що українська народна музика надзвичайно багата й різноманітна на ладову мінливість, полі-(бі-)функціональність? Ці питання докладно розглянемо в четвертому і п'ятому розділах. А поки що продовжимо висвітлення загальностилістичних гармонічних властивостей української музики, що виявляються в кадансах, голосоведінні, акордиці та фактурі.

## КАДАНСИ. АКОРДИ. ФАКТУРА І ГОЛОСОВЕДІННЯ. МОДУЛЯЦІЇ

### КАДАНСИ

Дуже часто особливості гармонії того чи іншого музичного твору найяскравіше виявляються в кадансах. Якщо у фаховій поліфонічній музиці середньовіччя були можливі певні відхилення у той чи інший бік від цього принципу, а в наступних поліфоністів аж до сучасних часто гармонія виразно виступає і поза кадансовими вузлами, то в народному багатоголосі, зокрема українському, це правило досі майже не має винятків. Крім того, якщо на Заході найбільший вплив гармонічного мислення в межах старої поліфонії у кадансах пояснюється, зокрема, ввіднотоновістю, яка сприяла функціональному осмисленню співзвуків (а можливо з кадансів і почалося зародження гомофонно-гармонічної будови), то в нашому хоровому виконавстві діяли інші чинники, як-от практика заспіву одним голосом із скупченням голосів на кінець пісні, нерідко з ясною триголосією гармонією (коли голоси ритмічно стають однаковими, рухаються разом).

Головну причину цього явища бачимо в загальноестетичній закономірності: кінець певної думки чи фази її розвитку вимагає концентрації всіх виражальних засобів. У музиці ця закономірність має вияв як певне завершення і ладо-мелодичної, і ладо-гармонічної ліній.

Оцей закон концентрації наостанку художніх ресурсів в українському багатоголосі породив явище зібрання в кадансі перед останнім звуком (часто повним триголоссям, чотириголоссям) якомога більше шаблів гармонії, щоб охопити перед кінцем майже весь звукоряд ладу одночасно чи за найкоротший проміжок часу. В такому «багатоакордді» лад бринить особливо яскраво й сконденсовано.

В кадансі (останні три такти) народної пісні «Ой, з-за гори чорна хмара встала»<sup>1</sup> бачимо гармонію, яка охопила ще й по декілька разів усі звуки шкали, навіть з ладовою зміною (фа-дієз та фа-бекар):

Ой, з-за го - ри чор - на хма - ра вста -

ла, то ж не хма .. ра,

мо - ло - ді гу - са - ри.

I IV III II I VII I

Хіба не цю ж роль виконує каданс і в творі М. Коляди «Пісня кочегара». Гармонічний аналіз кадансу пісні: міксолідійський лад від соль — I—VII—VI—V—IV—VI—I:

I VII VI V IV VI I

Ще більшою концентрацією ладу в кадансі відзначається «Комсомольська» М. Коляди (наводиться супровід без хорової партії:

Тут «багатоповерхові» нашарування квінт і кварт, що бринять м'яко, цілком у народному дусі, сконденсовано втілені в кадансі, де маємо кварто-квінтові поєднання, зокрема, акорд з чотирьох квінт.

<sup>1</sup> А. Конощенко, Українські пісні з нотами, Одеса, 1900.

Аналогічне явище, тільки, зрозуміло, інакше виявлене, має місце й у мажоро-мінорній будові. Але, якщо в діатонічній системі української пісні найхарактернішими закінченнями є I—II—VII—I, I—VII—I, I—II—III—I тощо, то в мажоро-мінірі повні каданси першого та другого роду — це теж концентрація ладу та його головних функцій, але вже субдомінанти, домінанти й тоніки. Зрештою, тій же меті служить і тонічний квартсекстакорд ( $T_{46}$ ), який конденсує в собі домінантову й тонічну функції.

Не зупинятимемось на таких притаманних українській народній творчості загальновідомих якостях, як стягування голосів в унісон, прямий або паралельний рух в октаву, можливість зупинки на першому-ліпшому щабелі.

Подамо тільки окремі спостереження щодо творчого засвоєння й розвитку українськими радянськими композиторами народнопісенних традицій в галузі кадансів.

Каданс пісні М. Коляди «За врожай» характерний органічним проникненням у самий дух української пісенності, здавалося б, раптовим зсувом цілком обгрунтованого й сталого першого щабля на півтону вниз:



Згадаймо надзвичайно поширене на Україні закінчування пісень, коли останній звук, взятий з наголосом (після тривалого звучання, необхідного для певного завершення пісні), завітчується ледве вловимим *glissando* вниз<sup>2</sup>. Якщо в мелодії цей прийом можна занотувати майже буквально, то в інструментальному багатоголосому супроводі це зробити важко. Композитор сміливо й оригінально розв'язав це завдання. Сталий акорд по суті не пересувається на щабель нижче, тоніка й тональність *фа* не змінюються. Тонічний акорд упевнено закріплюється половиною тривалістю на сильній частці такту, всім попереднім рухом гармонії. Зсув тільки відтінює його сталість.

<sup>2</sup> Таке ж явище має місце і в російських народних піснях.

Такі звороти в М. Коляди непоодинокі. Дещо споріднене явище, хоч і протилежного сенсу, простежуємо в «Наймитській» — зрушення зненацька наостанку каданса нібито у мі мінор (модуляція через спільний звук)<sup>3</sup>:

Музичний нотний зразок з українськими текстами: «та вже й за\_пря\_га\_є». Зразок демонструє модуляцію з D мажору в D мінор наостанку каданса. Під нотою вказано послідовність акордів: IV, V, VI, I мінор.

Незбіжність мелодичних і текстових закінчень—відома риса українських пісень. Цей захід допомагає пов'язати одну фразу з іншою, подолати статику закінчень, робить музику стяженішою, злітішою. Тому каданси, що не поділяють, а з'єднують окремі частини музичного цілого, можуть пояснюватися народними джерелами:

Музичний нотний зразок з українськими текстами: «та й не бу\_де бі\_ла, бо не зна\_є бурлан». Зразок демонструє каданс, який з'єднує два речення.

Це — каданс, що з'єднує два речення в «Наймитській» М. Коляди. Такі каданси притаманні його ж «Пісні кочегара», творам багатьох інших авторів.

<sup>3</sup> Такий дуже виразний прийом у кадансі має, наприклад, «Лісовий цар» Ф. Шуберта, де раптова модуляція—«дитина мертва!»—справляє невідпорне враження.

Характерним для української музики є каданс із дворазовим (триразовим і більше) повторенням сталого акорду мішма з сусіднім: VI з V або VII, III з II або IV.

Подивімося закінчення пісні «Гей, у лісі, в лісі» (прикл. на стор. 16). В останніх сімох акордах чотири рази взятий II щабель, два — I (за третім разом він закінчує пісню). Або такі два каданси з обробки Б. Лятошинського пісні «Ой, попід гай, попід гай»:

да - вав ме - ні зер - ня

в ме - не бо - лить сер - це

I VII<sub>7</sub> I VII<sub>7</sub>

Гармонічний аналіз першого кадансу: I—VII<sub>7</sub>—I—VII<sub>7</sub>. Основним сталим є акорд першого щабля, але зупинка — на сусідньому сьомому.

У другому кадансі суміжні щаблі навіть накладаються один на одний і звучать разом. Подібні закінчення в українській музиці нерідко замінюють різноманітні види плагальних, автентичних кадансів, властивих мажоро-мінору.

Розрізненню видів кадансів за місцем і роллю в контексті (половинних, перерваних тощо) тут особливого значення не надаємо, оскільки їх відмінність менш помітна в діатоніці, ніж у мажорo-мінорі.

Гармонічна структура кадансів в українській музиці цілком диктується основними якостями діатоніки. Тут і вже знайома секундовість («Мир переможе війну» П. Майбороди):

і своєрідна секундо-терцовість («Пам'яті музикантів» А. Штогаренка):

У другій частині сюїти В. Борисова «Чотири українські народні пісні» для симфонічного оркестру, де опрацьована пісня «Ой наступала та чорна хмара», каданси з терцовістю та з суміжними щаблями вживаються неодноразово.

Притаманні українській музиці й суто терцові, і кварто-квінтові співвідношення акордів у кадансах, особливо I—V, V—I (поширені на заході України, а також у міському фольклорі, народних романсах). Спостерігається в

кадансах і рівнопотенціальність щаблів, що виявляється, зокрема, в можливості зупинки на будь-якому з них. Це можна проілюструвати багатьма прикладами з народної музики. Так, половинні каданси на III щаблі бачимо в піснях «Яром, хлопці, яром», «Ой не було так нікому», на II щаблі — в піснях «Ой судома, браття, ой судома», «Зажурилась Україна», на VII щаблі — в піснях «Зелене жито, зелене», «Побратався сокіл»<sup>4</sup>. Дуже багато кадансів бачимо на V та інших щаблях.

Треба відзначити і щонайширше вживання по всій Україні в закінченнях улюбленої гармонічної інтонації VII—I («Пісня піонера» М. Коляди):

Легко, весело

Жи - ти жи - ти ве - се - ло

в ро - бо - ті от - ра - да .

$VI_{8/8}$   $III_7$   $VII_{4/8}$

$I_{4/8}$  IV  $VI_{8/8}$   $V_{8/8}$   $I_{4/8}$

Ця освіжна інтонація в половинному кадансі  $VI_{b6}$  —  $III_7$ — $VII_{4/8}$ — $I_{4/8}$  у міксолідійсько-іонійському ладі від *ре* особливо цінна тут, у жанрі, що зазнав чи не найбільшого нівелювання музичної мови. Ця пісня М. Коляди є також показовим прикладом поєднання в кадансовій гармонії мажоро-мінору й діатоніки.

<sup>4</sup> Див. «Українські народні пісні», кн. I.

Різновиди подібних кадансів широко вживають Г. Жуковський, Г. Майборода, А. Філіпенко, С. Орфеев (напр., «Українська народна пісня» з «Альбому для юнацтва») та багато інших композиторів.

Підсумуємо в умовній схемі характерну рису української музики на прикладі закінчення VII (II)—I: репрезентування гармонічного щабля (його певного еквіваленту) двома, інколи навіть одним голосом чи подвоєним в октаву. Звернімо увагу, яким чином народ вживає найулюбленішу інтонацію (дрібним шрифтом подані ноти, які могли б домислюватися для «повного» репрезентування гармонічного щабля):



Аналогічні схеми, зрозуміло, можна навести й до інших поєднань акордів.

На VII щаблі (як і на II, та й на будь-якому іншому) часто робиться «половинний» каданс. Але рідко ці каданси можна назвати справді половинними, частіш це — припинення певної фази розвитку, тимчасове уповільнення. Така фаза може становити зовсім і не половину твору або речення.

Порівнюючи характерні риси української радянської музики з класичним доробком, на якому досі плідно вчать-ся наші композитори, відзначимо, що провідну роль VII щабля для кадансуючої гармонії української музики збагнув мало не вперше М. В. Лисенко (солоспів на слова Т. Г. Шевченка «Полюбилася я»):



Завершимо цей розділ характеристикою закінчень, які через особливі вимоги ладів не потребують ніякої гармонізації. Тоді унісони, або октави, не несуть майже ніякого гармонічного навантаження — лад виражається тільки через мелодію. Найчастіше це трапляється у пентатоніці (М. Коляда, «Марш Червоного Повітряного Флоту» — прикл. перший та «Магістраль» — прикл. другий):



Такі каданси лапідарно виразні, мужні, беззаперечні. Трапляються вони в історичних, козацьких і в маршових українських радянських піснях.

Закінчення в українській музиці, отже, дуже різноманітні як за формою, так і за змістом. Але іноді композитори, нехтуючи глибоке вивчення музичного фольклору, трохи не з третіх рук беруть його поодинокі особливості (зокрема, трафарети закінчень), заяложуючи їх, роблячи банальними, утертими. Отакою інтонацією, що вже надто обридла, є каданс:



Сам по собі цей зворот є справді типово український. Але через пасивний, нетворчий підхід до народних інтонацій прекрасний зразок мимоволі перетворюється у формулу, штамп.

Отже, тільки на ґрунті творчого розвитку народнопісенних джерел української музики народжується справжня народність й естетична дійовість творів фахового мистецтва.

## АКОРДИ

Одним із шляхів творення гармонії, близької до народної, у фаховій музиці є будовання акордів, виходячи із певного народного ладу або ладових поєднань (більш чи менш безпосередньо на основі самого звукоряду). Цей спосіб йде від народної музики, де гармонія в переважній більшості випадків диктується мелодією.

В українській композиторській практиці, незважаючи на велику різноманітність акордики, досить помітно виявляються типи акордики, що будується на основі: а) думного та гуцульських ладів, б) пентатоніки, в) цілого ряду кварто-квінтових сполук.

Певна річ, цим переліком не вичерпується весь наявний, тим більше можливий прояв цього визначного явища.

Розгляньмо перший випадок — акордику, що вбирає в себе майже всі звуки «мінорного» гуцульського (або думного) ладу (прикл. на стор. 72 внизу та 73). Візьмемо «Пісню про гуцулку Олену» М. Колесси:

Allegro moderato

Зло\_жжм спі\_ван\_

- ку ма\_лень\_ку на сло\_ва ве\_се\_лі

Починаючи з першого такту й протягом всієї пісні бачимо акорди (прикл. а, б), які вбирають в себе майже весь гуцульський (думний) звукоряд від ля. Коли вступає хор, вони стають ще повнішими через появу в хорівій партії звуків до і ре. Отже, ціла гама гуцульського (думного) ладу (окрім єдиного звука соль, який тут не має істотного значення) розташувалась по вертикалі в одному акордовому згуртуванні.

а

б

Подібний принцип утворення акордів має місце в Першій симфонії цього ж автора:

Інколи через неповність репрезентування звукоряду за вертикаллю (як у щойно наведеному прикладі) такий тип акорду зовнішньо може мати вигляд нонакорду I шабля, або зменшеного септакорду  $IV^{\sharp}_{4,}$  шабля з басовим осередком на тоніці ( $IV^{\sharp}_{4,}$ , що енгармонічно дорівнюється зменшеному септакорду I шабля) з утриманим звуком V шабля.

Кажемо про це навмисне, з метою попередити закид, що, мовляв, така гармонія зустрічається в усій європейській музиці. Та у нас в аналогічних вже вказаних випадках такі співзвуки треба розглядати не як самодостатні, а як частину побудованого не обов'язково по терціях, а й по квінтах та квартах акорду, що тяжить до повної конденсації в одній вертикальній сполуці якомога більшої частини звукоряду дорійсько-лідійського (думного або гуцульського) ладу — одного з національно визначальних ладів для української музики.

У фаховій музиці акорди, що будуються на основі натуральних ладів, наприклад дорійсько-лідійського походження, виникли не за радянських часів, а були знайдені раніше, зокрема, М. І. Завадським:

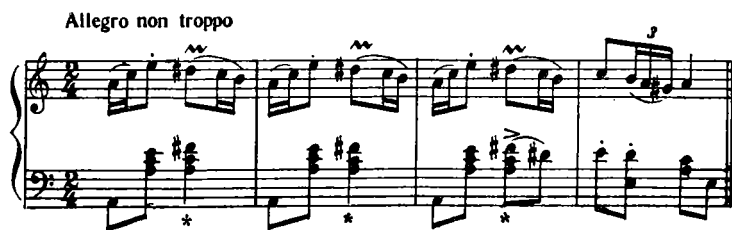


Це — чабарашка № 7 з ор. 339<sup>5</sup>, в якій, до речі, композитор використовує українську народну пісню «Ягілочка».

Аналогічним прикладом може правити чабарашка з «Другої української рапсодії» М. Лисенка, де бачимо

<sup>5</sup> Цей уривок наводить М. Дремлюга в книзі «Українська фортепіанна музика», К., «Мистецтво», 1958, стор. 40.

акорд, тотожний розглянутому з пісні М. Колесси «Про гуцулку Олену», навіть у тій же тональності:



До цієї категорії акордики віднесемо й співзвук на основі «гармонічного мінору», який у нас має діатонічно-ладові підвалини. Ці акорди можна бачити, наприклад, в гавоті «Ходить гарбуз по городу» з «Української сюїти» М. Лисенка.

Поряд з гуцульськими та думним ладами велике значення для утворення акордів має пентатоніка. Предок всіх ладів і до сьогодні вживається в музиці переважної більшості народів світу. На Україні, через багатоладову основу музичного фольклору, зустрічаються кілька видів пентатоніки, що цілком відповідає духові тетрахордної та пентахордної будови численних творів народної музики.

Аналогічно побудові розглянутих вище акордів дорійсько-лідійського походження утворюються й акорди на основі різних видів пентатоніки. Візьмемо обробку Б. Лятошинського української народної пісні «Перепеличенька овдовіла»:



со - бі за - між за - хо - ті - ла, гей, за - хо -

ті - ла, за - між, за хо - ро - шо - го

*poco riten.*

Мелодія пісні несе в собі пентатоніку від двох осередків: до та фа. Ці два сталі звуки мирно співіснують, як і самі лади, осередками яких вони є. Ладова конфліктність українській пентатоніці, як правило, не властива. Прихована пентатонічність пісні чудово виявлена в супроводі, де акордами зібрані звукоряди пентатонік від обох устоїв.

Пентатонічність — дуже характерна риса доробку М. Коляди. Вона споріднена з його кварто-квінтовими гармоніями, «порожніми» квінтами, акордами без терції.

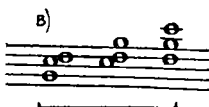
Акордика, що безпосередньо викликана діатонічними ладами, сягає класичної спадщини. Знаходимо її, зокрема, в доробку яскраво національних митців ХІХст. різних країн: Глінки, Ліста, Гріга, Сметани.

Серед кварто-квінтових сполук основним, найчастіше вживаним є квінтнонакорд, який будується з двох квінт (їх може бути більше — 4, навіть 5), маючи в основі нону:

а) б)

Ці співзвуки — не випадкові сполуки. Вони мають переконливо виражену акордову сталість. І саме так їх розуміють у композиторській практиці.

Квінтнонакорд ( $^5_9$  акорд) має і нерідко вживані «обернення»:



Цим «оберненням» (беремо в лапки, бо вони не відповідають достатньою мірою основному видові, проте, безсумнівно, з ним споріднені) утримуємось давати конкретніші назви, ніж «перше», «друге», «третє».

Наприклад, в українській народній пісні «Коломия — не помя»<sup>6</sup>, завдяки швидкому темпові виконання, досить певно відчувається квінтнонакорд, так би мовити, в другому «оберненні»:



Як і акордика, продиктована пентатонікою, гуцульськими й думним ладами, так і кварто-квінтова гармонія, маючи народне коріння, застосовувалася вже нашими класиками. Квінтнонакордом, наприклад, починається «Друга українська рапсодія» М. В. Лисенка:



<sup>6</sup> Українські радянські народні пісні, стор. 152.

Народна специфічність цієї гармонії безперечна. Вона поширена в усій українській музиці й цілком відповідає її натуральноладовій основі. До цього веде наочніший вплив українського інструментарію: музична будова та прийоми гри на кобзі, лірі, трембіті, козі. Квартова чи квінтова гармонія може бути виправдана в українській музиці ще й тим, що в народних піснях з неоктавною структурою мелодія, розвиваючись спочатку в одній кварті, а потім переходячи в іншу, утворює по горизонталі своєрідну, розтягнуту в часі квартовість чи квінтовість, які не можна розглядати як зовсім непов'язані з аналогічними явищами по вертикалі.

В «Думі про Переяславську Раду» М. Колесси натрапляємо на гармонію, споріднену акордиці у вищезгаданій лисенківській рапсодії:

Не швидко, героїчно

С. А. Т. Б.

Чу - ти го - мін - пе - ре - го - мін

М...

Квінтнонакord у чистому вигляді яскраво звучить також у «Дивному флоті» П. Козицького:

Твердо

С. А. Т. Б.

По - над го - ра - ми, над сте - пом

С. А. Т. Б.

роз - ле - ті - лись гріз - ним це - пом, ста - ли в 'ю - дин хор.

Іноді цей акорд виникає за допомогою прохідних звуків: «Вітер з полонини» Є. Козака:

Соло соврано

Ві - тер з по-ло-ни-ни ле-го том дихнув

Тут квінтнонакорд утворено в затакті шляхом введення прохідного звука до у висхідному русі альтів. Щось подібне (але вже у спадному русі голосів) спостерігається в хоровій обробці пісні «Ой, до того жита» П. Козицького:

Ой, до то-го жи-та до-рі-жень-на

до-рі-жень-на би-(та)

Квінтнонакорд та його «обернення» породжуються також завдяки різним фіюритурам, допоміжним звукам, затриманням, що бачимо, зокрема, в «Дністрованці» С. Людкевича:

Рос-тіть, ми кві-точ-ки

Рос-тіть, ми кві-точ-ки



А ось неприхована імітація гри на трембіті, що в поєднанні з квінтовим органічним пунктом (до-соль) спричинилося до досить насиченої кварто-квінтової гармонічної будови — А. Кос-Анатольський, «Другий танець Дзвінки» з балету «Хустка Довбуша»:



Залежність кварто-квінтової гармонії (а квартова гармонія у нас, природно, породжується квінтовою і навпаки) від мелодики видна хоча б у творчому доробкові М. Дремлюги. В його симфонічній поемі «Портрет дівчини» (друга частина симфонічного циклу «Батьківщина») використана українська народна пісня «По небу місяць, по небу ясний». На основі квартових ходів у мелодії цієї пісні — квартовості по горизонталі — будується кварто-квінтова гармонія цілком у народному дусі. Оскільки пісня лягла в основу головної партії поеми, кварто-квінтовість у будові акордів цього твору, зрозуміло, непоодиноким явищем:



Вперше з такою групою акордів в українській музиці довелося зіткнутися, аналізуючи спадщину М. Коляди. Ця гармонія в творчості талановитого композитора цілком у дусі кварто-квінтовості музичної мови, органічно в неї вплетена і не має ознак ілюстративності та імітації. Ось характерний уривок з Тріо для скрипки, віолончелі й фортепіано:

**Moderato**

Vi. no

*mf*

Vi. - c.

Найчастіше у творах цього композитора квінтнонакord має вигляд, як у прикл. (б) на стор. 98. Складне п'ятизвучне згрупування слід вважати цілком самостійним, так би мовити самодостатнім. Таким бачимо його з деяким варіюванням в багатьох творах М. Коляди, зокрема, в його «Сонаті для скрипки та фортепіано»:



Різні види квінтнонакordів та їх обернення будуються найчастіше на I щаблі через додавання нони до тонічного (головно квінтового) співзвуча, як у щойно зазначеній сонаті, де  $\text{5}_9$  акорд звучить цілком протягом усього твору і закінчує його. Отака сталість нони (як і секунди) — типове явище сучасної музики, тоді як у класичній гармонії ці інтервали функціонують як дисонанси, що повинні обов'язково розв'язуватись.

Якщо навіть великі секунда та нона втратили багато від дисонансу, то кварта в українській радянській музиці, зокрема у творчості М. Коляди, стала цілковитим консонансом, отождненим з квінтою, октавою, прирівненим у цьому розумінні до терції, сексти.

Отже, кварто-квінтовість гармонії у творах деяких українських радянських композиторів слід розуміти як спонтанний розвиток народних засад. Тому непереконливо, зокрема щодо української музики, звучить таке твердження І. Рижкіна в загальному ґрунтовній статті «Очерк о гармонии»: «Жорсткість та конструктивність кварто-квінтових поєднань привертає до них увагу композиторів, які прагнуть звільнитись від підвищеної емоційності»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> І. Рижкин, Очерк о гармонии, стор. 57.

Гармонію, що тут розглядається, застосовують А. Штогаренко («Україно моя», «Партизанські картини»), Л. Ревуцький («Пісня» для ф-но), Б. Лятошинський (обробки українських народних пісень: «Ой, піду я до млина», «Ой, вінку, мій вінку»). Квінтнонакорди I та IV щаблів вживані й М. Тіцем (обробки: «Ой, там в полі керниченька», «Та не знала моя мати»), і В. Нахабіним (народний танець із II дії балету «Таврія», український танець з IV картини цього ж балету) та іншими композиторами.

Про акорди, що будуються по квартах у народній музиці росіян, грузинів, казахів, розповідає О. Кастальський<sup>8</sup>. Пояснює він їх впливом пентатоніки (п'ятищабельної гами) і називає «квартовими септакордами». Його праця «Основи народного багатоголосся» — визначне досягнення у вивченні музики цих народів. Єдиною хибою дослідника, може, є розгляд цих гармоній як дисонансів, що потребують обов'язкового розв'язання (всупереч його ж таки твердженню про консонантність кварт). В розділі про нонакорди деякі сполуки типу  $\text{b}_9$  акорду розглядаються як обернення квартового септакорду, що також можна, стосовно української музики, поставити під сумнів.

Відзначаючи характерність для української радянської музики кварто-квінтової акордики, слід мати на увазі, що в українській як народній, так і фаховій музиці переважає, безперечно, вже досить докладно вивчена терцова будова акордики.

Одним із проявів керівної ролі мелодії серед інших компонентів музичної мови в українській музиці є творення акордів за допомогою щільного мелодичного руху. Великої виразності радянські майстри досягають завдяки контрапункту шарів мелодії та акордики мелодичного походження. Така манера письма іноді спричинює гостро дисонуючі звучання, як у «Політичних коломийках» М. Коляди:



<sup>8</sup> А. Кастальский, Основы народного многоголосия, стор. 201—202.

Гострість співзвуків тут підкреслена біладовістю: мелодія — в іонійському ладі, супровід — у міксолідійському від до.

Нарешті, ще одне зауваження. Завдяки вже зазначуваній деякій послабленості середладових тяжінь діатонізму в сучасній композиторській творчості, зокрема українській, поширені акорди, побудовані на основі сталості затримань, прохідних, камбіат. Тобто, співзвуки, які в підручниках мажоро-мінорної гармонії визначаються як випадкові або такі, що не розв'язались ще в основний вид, у діатоніці набирають сталого завершеного вигляду, стають акордами, які не потребують безпосереднього розв'язання. Для ілюстрації такої акордики можна послатися, зокрема, на пісню А. Штогаренка «Наливається калина», на пісню В. Барабашова «Ой, поля ви, поля», на «Жартівливу» для скрипки та фортепіано Д. Клебанова:

Allegro sul G

pp

pp

i т.д.

\*

Незважаючи на ритмічну незбіжність, через швидкий темп супровід «Жартівливої» сприймається як чергування власне двох акордів з вище зазначеними властивостями.

З допомогою такої акордики композитори надають гармонічній мові яскравості, колоритності.

## ФАКТУРА І ГОЛОСОВЕДІННЯ

Вже йшлося про те, що, крім багатоголосся, де мелодія безпосередньо диктує гармонію, тобто коли майже кожному звукові мелодії відповідають один-два звуки цього ж гармонічного щабля (власне гармонічна фактура у вузькому розумінні слова), існують ще й інші типи народної гармонії, де мелодія розвиненіша, чітко вирізняється з-поміж гармонічних голосів, де гармонічні щаблі змінюються рідко — так, що інколи одна гармонія слугує декільком тактам мелодії.

Крім того, в українській музиці часто натрапляємо на гармонію з мелодизованими голосами такою мірою, що можна сказати: це — сплав гомофонно-гармонічної фактури з поліфонічною (як-от обробки народних пісень «Закувала зозуленька» або «Не співайте, півні» А. Штогаренка).



Взагалі, у творах переважної більшості композиторів України цілком відчутна тенденція до мелодизування гармонії шляхом надання гармонічним голосам значення підголосків. Це явище — ще один доказ неподільного панування мелодичної стихії в нашій музиці.

Слід додати, що є випадки, коли взагалі не треба ні гармонізувати одноголосся, ні домислювати до нього підголосків. Таке одноголосся, особливо в думках, історичних, козацьких піснях, лапідарно виразне, мужнє, беззаперечне. В ньому, зокрема, проявляється багатоманітне ладо-гармонічне життя народної пісні.

В українській народній гармонії все через цю ж мелодичну зверхність велика увага приділяється самому розташуванню інтервалів та окремих звуків в акордах. Є в

народі й улюблені види акордів: тризвук зустрічається дуже часто, секстакорд менше, квартсекстакорд — дуже рідко.

Від фактури нерідко залежить виражальне значення, сталість акорду. Це добре збагнув М. Коляда, зокрема, в «Партизанській» (прикл. на стор. 24). Вживаючи суміжні тризвуки в супроводі, композитор у лівій руці, щоб підкреслити рівнобіжні квінти та кварта, провадить акорди без терції, а в правій підкреслює паралельні терції. Отже, вже саме розташування гармонії якоюсь мірою сприяє національній певності музики.

До різноманітності обернень акорду в фаховій музиці спричиняється мелодизація голосів, насамперед басу. Деякі композитори не звертають часом на це належної уваги, іноді користуються переважно основними видами акордів, що, мабуть, треба в окремих випадках розглядати як вузькість, викликану недостатнім виявом мелодичних засад.

Очевидно, типовою рисою гармонії українських композиторів можна іноді вважати прагнення чистоти, прозорості фактури, нахил до імітації хорового виконавства в інструментальних творах: «заспів» одним, частіше верхнім голосом з поступовим насиченням фактури, надання тематичної значущості всім голосам, дотримування типового для українського народного хору голосоведіння, теситури.

Висока хорова культура українського народу не могла не позначитись на інших формах музики, тим більше на жанрі художньої обробки народних пісень. Досить помітно відбилося це явище в обробках народних пісень В. Верховинця. Композитор уподібнює фортепіанну партію хоровій партитурі в русі голосів, теситурі, діапазоні й за музичним матеріалом. Ми не зустрінемо тут суто фортепіанних прийомів. Інструмент — не супроводжувач, а такий учасник ансамблю, який за формою майже не відрізняється від хорових голосів, відіграє невелику, але «вокальну» роль. Дуже простий супровід, очевидно, відповідав і наближував обробку до акапельного виконання. Особливо показові щодо цього обробки В. Верховинцем пісень «Ой, ми поле оремо», «Нелюб», «Та налетіли журавлі». Звичайно, в наш час від фортепіанної фактури обробок народних пісень вимагається набагато більше, ніж просто наслідування хоровому голосоведінню. Та в

даному разі просто вказуємо на деякі традиції в українській музиці, які, зрозуміло, слід не лише наслідувати, а й творчо, активно розвивати, збагачувати.

До народних рис фактури гармонії та мелодики належать, певна річ, і різноманітні імітації гри на народних інструментах: бандуроподібні арпеджію супроводу («Ой піду я лугом» Б. Лятошинського, «Ой, Дніпро широкий» Г. Жуковського, «Пісня про Дніпро» І. Шамо, «На прапорі Києва — Леніна орден» К. Данькевича); імітація гри на трембіті (фінал балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського), на сопілці (опера «Лісова пісня» В. Кирейка), на лірі.

Можна говорити також про народний прийом подвоєння голосів в октаву (прикл. на стор. 22) або в три октави, який слушно використовується професійними митцями (обробка пісні «Зашуміла ліщинонька» Б. Лятошинського, де на «лірі» фортепіано дублюється мелодія голосу на відстані двох октав).

Широко вживані октавні ходи в музиці нерідко ілюструють силу, зібраність, волю (численні теми в «Богдані Хмельницькому» К. Данькевича, «Максимі Кривоносі» Р. Сімовича, початок фіналу Третьої симфонії Д. Клебанова). Ось, наприклад, тема, яку умовно можна назвати лейтмотивом боротьби наймитів у сцені заколоту з четвертого акту балету «Таврія» В. Нахабіна. Героїко-епічний характер звучання цих октав не викликає сумніву, як і народні джерела походження теми (в її основу покладена пісня «Навгороді верба рясна»):



На багатій виразній мелізматиці, «оспівуванні» гармонічних голосів не варто зупинятися, оскільки на цю тему багато сказано, зокрема в М. Лисенка, Ф. Колесси.

Голосоведіння гомофонно-гармонічного складу поширене в західноукраїнській музиці, на багатоголосся якої певною мірою вплинула інструментальна стихія та гомофонно-гармонічний склад музики західних сусідів (як, звичайно, у свою чергу, українська музика впливає на музику сусідніх народів). Типовим зразком українського триголосся тут є таке: два голоси рухаються рівнобіжними терціями, а третій їм втрює в октаву або утримується на місці чи прямує пощабельно їм назустріч (прикл. на стор. 42 і 43). Рухатись може й один голос при витриманій терції двох інших, як це буває в коломийках, наприклад, «Ой на горі жита много»<sup>9</sup>. Пісень із таким голосоведінням на Україні дуже багато: «Ой у полі, ой у полі», «Пишно розростається повноплідний сад»<sup>10</sup>. Звідси — цілком логічне проникнення такої фактури в композиторську творчість: «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Дивний флот» П. Козицького, «На поточку прала» Є. Козака:

Музичний нотний зразок, що ілюструє триголосся. Він складається з трьох голосів: верхнього (сопрано), середнього (альто) та нижнього (тенор/бас). Ключі: верхній — F-дур, середній — C-бемоль мажор, нижній — F-бемоль мажор. Темп і метр: 2/4. Лірика: Ек ми од-да-ва-ли, то так ми ка-

Музичний нотний зразок, що ілюструє триголосся. Він складається з трьох голосів: верхнього (сопрано), середнього (альто) та нижнього (тенор/бас). Ключі: верхній — F-дур, середній — C-бемоль мажор, нижній — F-бемоль мажор. Темп і метр: 2/4. Лірика: -за-ли: „А-бис, мо-я до-ню, ді-да чес-то-

<sup>9</sup> Українські радянські народні пісні.

<sup>10</sup> Там же.



Поширення в українській музиці голосоведіння гомофонно-гармонічного складу пов'язане, зокрема, з тим, що в нашому фольклорі зустрічається сила-силенна пісень, для яких ритмічна самостійність кожного голосу менш властива. Звідси, мабуть, і значне поширення в українській музиці паралелізмів.

## МОДУЛЯЦІЇ

В питанні про народні засади модуляції в українській радянській музиці виняткове значення має, поряд з тональною, ладова змінність. Повнокровне життя ладу, яке визначає всю радянську музику, породило ладову модуляцію, що нерідко відіграє змістову та драматургічну роль модуляції тональної. Зовнішнім виявом ладової модуляції є часом ладова «вібрація». Ще раз пригадаймо думу «Була зима з відлигою». Яка багата ладова змінність! А тональних осередків усього два.

Така якість властива не тільки народній творчості. В поемі М. Коляди «Пам'яті товариша» — від початку до кінця панує один ладо-гармонічний устій — до. На тлі сучасного гармонічного мислення, яке в зміні тональностей вбачає часто засіб образного відсвіження або драматургічної конфліктності, такий твір міг би здатися прісним та безхребетним. Проте ладові зміни, обґрунтовані змістом музики, роблять її життєстверджуючою і цілеспрямованою. Композитор примушує всі відхилення підкоритись тоніці: до певно діючої тоніки додаються дрібні, місцевого значення тональні осередки. Безумовної модуляції нема, — весь час відчувається балансування на грані розриву й зв'язку з до, своєрідне «затемнення» та висвічування з різних ладотональних ракурсів тоніки.

Явище це дуже поширене в творчості багатьох композиторів. Хоч розгорнутого модуляційного плану в народній музиці через відсутність великих форм не знайти, проте дослідження виявили й у цій ділянці композиторської творчості розвиток норм гармонії, властивих малим народним формам.

Однією із загальних рис модуляцій в діатонічній будові є певне уникання посередництва домінантної гармонії<sup>11</sup>. Проте і ця загальна особливість діатоніки не обійшлася без національних відмінностей. Українська музика не віддає чіткої переваги жодному з щаблів при модуляції, і це цілком відповідає вже розглянутим її гармонічним засадам.

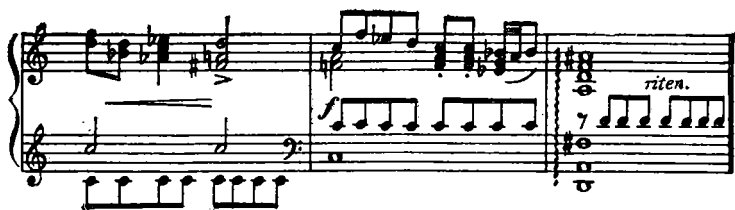
Секундове співвідношення визначає як гармонічні щаблі, так і ладотональності. Джерела цього теж знаходимо в фольклорі (прикл. на стор. 47 вгорі, українська народна пісня «Цвіла, цвіла калинонька», з тональними осередками на *ре* та *мі*).

Зразками усної народної творчості можна пояснити тональні відхилення в суміжні щаблі, зокрема модуляції у II щабель, в творах багатьох українських композиторів. Часто вони зустрічаються, наприклад, в Є. Козака («Пісня дружок», «Комбайнерка молода», «Веснянка»).

Щодо секундовості тонального зв'язку (як і ладової мінливості), народні джерела виявляються у наступному модуляційному ланцюгові з концерту для домри з оркестром Д. Клебанова:



<sup>11</sup> Це помітив ще О. Кастальський (див. його «Особенности народнорусской музыкальной системы», М.—П., 1923, § 14).



Тут бачимо, по-перше, тональності в секундовому співвідношенні, по-друге, перетворення кожного попереднього ладу (іонійського в еолійський) і цим самим накладання на наступну тональність фрігійського відтінку.

Секундові співвідношення тональностей головних тем сонатних форм для сучасної музики не є новиною. Такий зв'язок головних та побічних партій усталився вже в романтиків. Але якщо для них секундовість була засобом протиставлення, контрасту головних тематичних сфер симфонії, то в українській радянській музиці, з огляду на спорідненість, яку нерідко накладає на все в гармонії суміжність, секундовий взаємозв'язок стає заходом поєднання, згуртування.

Народні джерела секундових співвідношень тональностей бачать деякі музикознавці в фаховій музиці інших народів СРСР. Народність таких модуляцій, наприклад, в опері З. Паліашвілі «Абесалом і Етері» відзначає К. Д. Туманішвілі: «Із способів модуляції, властивих грузинській народній музиці і які зустрічаються в «Абесаломі і Етері», в першу чергу слід відзначити відхилення в лади на відстані великої секунди вниз від попередніх, що ґрунтуються на характерних для грузинського багатоголосся секундових зв'язках»<sup>12</sup>.

У симфонії В. Борисова ладотональності головних тем експозиції першої частини такі: *ре* лідійський і *до-дієз* «гармонічний мажор» з переходом в еолійський. Якщо подивитися на цей розділ симфонії загалом, то лади від *до-дієз* побічної партії (де опрацьована українська народна пісня «Не співайте, півні») здадуться з відтінком фрігійського ладу, що лишився під впливом *ре* лідійського головної партії (адже *ре* є фрігійський II щабель від *до-дієз*). Створюється враження, ніби у цих двох сферах спільна

<sup>12</sup> К. Д. Туманішвили, Некоторые особенности музыкального языка оперы З. П. Палиашвили «Абесалом и Этери», стор. 46.

ладова основа. З огляду на аналогічні явища в народних піснях тут начебто відбулося зсунення осередка на щабель вниз при сталому звукоряді.

Можна подумати, що в такому разі секундність заважає опануванню за допомогою протиставлення тональних сфер контрастної драматургії в українській радянській музиці. Але в окремих конкретних випадках справжній митець має цілу низку й інших засобів, і серед них, зокрема, таких, що сягають джерел народної творчості. Маємо на увазі, як один із цих засобів, контрастну ладову модуляцію.

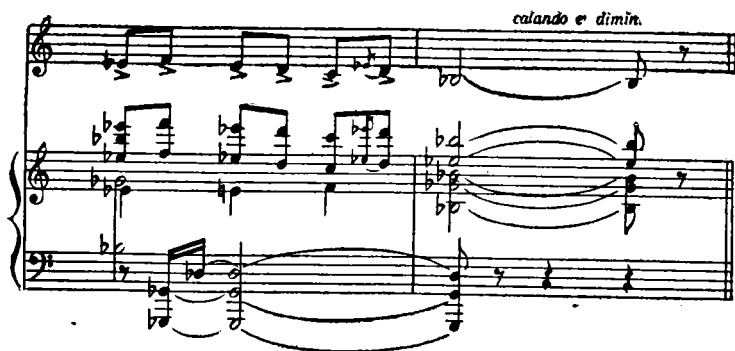
Композитори якнайширше використовують шаблі діатонічних ладів безпосередньо в самих модуляціях. Часом неспоріднені тональності пов'язуються завдяки застосуванню в модуляції деяких яскраво народних мелодичних чи гармонічних інтонацій не прямолінійно, а опосередковано.

Ось, наприклад, тимчасове відхилення з до мінору в мі-бемоль мінор («Пам'яті товариша» М. Коляди):

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line starting with a melisma 'V- no' and a piano accompaniment. The key signature changes from one flat (D minor) to two flats (E-flat minor). The second system continues the vocal and piano parts in the new key. Labels 'IV<sub>7</sub> до мінору' and 'I міб мінору' are placed below the piano staves to indicate the harmonic progression.

IV<sub>7</sub> до мінору

I міб мінору



Відхилення тут будується на обігруванні опорних акордів IV<sub>7</sub> до мінору (II<sub>7</sub> мі-бемоль мінору) і I мі-бемоль мінору (III до мінору). І хоч ці тональності — не першого ступеня спорідненості, гармонічна послідовність дещо нагадує послідовність II—I—II—I—дуже характерну для народної музики. І це, особливо в кадансах, споріднює тональності, робить відхилення цілком обґрунтованим.

Вже зазначалося, що гуцульський лад часто викликає вживання своєрідної DD. Так от, «подвійна домінанта» — фактично II щабель з лідійською квартою від першого щабля — розв'язується не тільки в тоніку, хоч це розв'язання й превалює. Нерідко вона спричиняє і модуляційні плани в домінантний бік, наприклад, соль мінор — ре мажор. Побіжно відзначимо, що типове сполучення тональностей в угорській народній музиці теж «домінантне», на квінту вгору.

Ф. Колесса та інші фольклористи довели, що українській пісні характерне модулювання і в паралельну тональність. Такі модуляції теж дуже поширені у фаховій творчості, принаймні не менше інших терцових сполучень тональностей.

Взагалі є дуже багато варіантів ладотональних відхилень на ґрунті діатоніки. І завдання української композиторської практики — всебічно вичерпувати модуляційні можливості, закладені в діатонічноладовій системі, які в поєднанні з можливостями мажоро-мінору, безперечно, дадуть великий і плідний результат.

## БАГАТОЛАДОВІСТЬ І «ХРОМАТИЗМ»

### ЛАДИ ТА ЇХ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ

Попередні зауваження. По-перше, діатонічно-ладова будова, зокрема, в українській народній музиці, базується не на «первісній гамі» (за словами О. Серова), яка сягає півтори октави, не на безликому звуковому матеріалі, а на певній системі діатонічних ладів в октавному чи неоктавному вияві. Не можна цілком погодитися з поглядом О. Серова, який в основі російської та української пісні бачив не ладову організацію, а «звуковий матеріал», «діатонічний, нормальний звукоряд» (див. А. Серов, *Русская народная песня как предмет науки*, Музгиз, М., 1952, стор. 27). Але в тому, що панування мажорного та мінорного ладів оголошується не всеосяжним, ця думка є прогресивною. По-друге, хоч грецькі назви й не відповідають сенсові ладів стосовно українського фольклору, більшим злом була б абсолютна відмова від них. По-третьє, мається на увазі хроматизм у межах діатоніки, де він, власне, є не хроматизмом, а лише наслідком природного інтонування. Тому в заголовкові це слово даємо в лапках — адже досліджуються діатонічні засади української музики.

Дослідників українського фольклору завжди цікавило: які серед загальноновживаних ладів найпоширеніші на Україні?

М. Лисенко зауважує, що українській народній музиці притаманні в основному три лади — «своєрідні мінори»: гармонічний мінор, видозміна лідійського ладу («лідійсько-дорійський» або «думний» чи то «гуцульський» лад.— В. З.) і мажорська гама.

Відзначає він вживання і чисто лідійського (характерний для Польщі, в Росії майже не вживається), іонійського, почасти дорійського ладів<sup>1</sup>.

На відміну від М. Лисенка Ф. Колесса найуживанішим вважає дорійський лад (бо він багато вивчав дум, де цей лад з певними видозмінами дійсно дуже поширений)<sup>2</sup>.

Серед робіт останнього часу з української фольклористики слід назвати «Ладові основи української народної музики» О. Правдюка, в якій відзначається, що найпоширенішими ладами в українській народній музиці є еолійський та міксолідійський. Дорійський же лад у чистому вигляді, на думку автора, зустрічається порівняно рідко<sup>3</sup>.

Ми не знаємо жодного ладу, відомого в музиці європейських народів, який не вживався б в українській музиці. Маються на увазі й натуральні лади, що збігаються за звукорядом з гармонічними мажором і мінором, яким не дано ще окремої сталої назви в діатонічній будові.

Так звані мелодичні мінор та мажор у діатонічноладовій системі є не окремими ладами, а результатом ладової змінності, взаємодії, як в обробці М. Колесси волинської народної пісні «Соловейко».

Часто різницю між діатонічним ладом і мажорним чи мінорним бачать тільки у відмінності звукорядів, не звертаючи уваги на докорінну відмінність ладової функції щаблів, наприклад, у «натуральному» мажорі та іонійському ладі, мінорі «натуральному» та еолійському — в них, мовляв, звукоряди спільні!

Неоднакове функціональне значення гармонічних щаблів у діатоніці й мажоро-мінорі ми неодноразово відзначали, зокрема в другому розділі. До цього додаємо ще дуже повчальне пояснення Е. Куртом протилежності ладових функцій терції в мажорі й мінорі. Воно дає змогу

---

<sup>1</sup> Див. М. Лисенко, Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм, «Мистецтво», К., 1955, стор. 27.

<sup>2</sup> Див. Ф. Колесса, Наверствоване і характеристичні призики українських народних мелодій, «Записки Наукового товариства ім. Шевченка», т. СХХVI.

<sup>3</sup> Див. О. Правдюк, Ладові основи української народної музики, К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 19—23.

глибше усвідомити відмінність мажору й мінору від натуральноладової будови. В мажорі терція має потенціальне висхідне тяжіння як ввідний тон до основного тону субдомінанти. А в мінорі від терцового звука можливий півтоновий крок тільки в спадному напрямі<sup>4</sup>.

Отже, саме те, що мало властиве як діатонізові взагалі, так і діатонізові української музики, зокрема різні можливості ввідних тяжінь терцового звука<sup>5</sup>, є рушійною силою в мажоро-мінорі.

Що ж до багатоладовості, властивій українській музиці, то можна назвати твори радянських композиторів, де вживані всі відомі у нас лади, як-от симфонічну поему Р. Сімовича «В Карпатах». Звичайно, один лад може вживатися більше, інший — менше. Гуцульські лади поширені, зокрема, в західних областях України більш, ніж на Лівобережжі. Та не в цьому суть. Важливо, що в українській музиці загалом дуже рідко той чи інший лад виступає окремо в своєму, так би мовити, чистому вигляді, цілком завершеним та недоторканим. У живому звучанні конкретних творів лади найчастіше поєднуються, взаємопроймаються. Проте музика не стає від цього позаладовою — це прояв життєдайної сили ладу, його невід'ємної, рушійної якості. В результаті виникають щонайрізноманітніші сплави — сумарні лади, давати яким щоразу нові назви просто нераціонально. Адже в результаті весь час з'являються нові й нові ладоутворення, що є природним і закономірним явищем. Так, оригінальний лад бачимо в обробці Л. Ревуцького пісні «Я в кватироньці сиджу» (з циклу «Галицькі пісні»):



Цей лад приблизно можна визначити як іонійський з  $V^{\sharp}$  щаблем. Зустрічається він і в обробках західноукраїнських пісень, зокрема М. Батюка. У фольклорі західних областей України інколи зустрічається «гармонічний мажор» в різних поєднаннях. Цілком по-народному (як діа-

<sup>4</sup> Див. Ернст Курт, Основи лінейного контрапункта, стор. 83, 84.

<sup>5</sup> Див. вислови Ф. Колесси та П. Сокальського про ввідний тон в українській музиці, подані на стор. 63.

тонічний) цей лад звучить часом і в фахових творах (Ст. Людкевич, «Котилася та зоря із неба»):



Сприймається він як український через близькість мелодії до народної, ладову мінливість, вживання міксолідійської гармонії на V шаблі тощо. Відхилення в гексахорд «гармонічного мінору», яке цілком відповідає народному духові, бачимо й у другій половині «Гайлок» Ст. Людкевича — «Ой не ходи, качуроньку».

Народ, ніби великий маляр, змішуючи фарби, домагається потрібного колориту. Цю якість розвивають українські радянські композитори. Їх прагнення оперувати кількома ладами у взаємодії знайшло найбезпосередніше втілення передусім у численних обробках народних пісень.

В обробці пісні «На городі сіно» М. Тиця головний осередок мелодії — *фа-дієз* з чергуванням *фрігійського соль-бекару* та *еолійського соль-дієзу*. Композитор же гармонізує її в *ре-бемоль* (*до-дієз*) мажорі, що дає змогу домогтися натуральноладової різнобарвності через міксолідійський (*соль-дієз*), *фрігійський* (*до-бекар*) у відіграші з тимчасовим сталим звуком *сі*, *еолійський* (*мі*) лади, точніше — їх елементи.

В пісні А. Штогаренка «Пішла б на музики»<sup>6</sup> наочно можна бачити процес такого взаємозбагачення. Тут разом із супроводом звучить міксолідійсько-лідійське ладоутворення від *фа*. Поступово проникаючись іншими елементами діатонічних ладів від цього ж опорного звука, воно стає ладово «хроматичним» (не вистачає тільки ноти *ля-бемоль*): *сі-бімоль* — від іонійського ладу, *ре-бемоль* — від еолійського, *соль-бемоль* — від фрігійського і т. д. Більше того, лади тут поєднуються не тільки по горизонталі, а й, цілком природно, по вертикалі (одночасно), утворюючи поліладове згуртування:

<sup>6</sup> В цій пісні, до речі, з початку до кінця єдиним типом взаємозв'язку акордів є суміжний.

**Allegro vivace**

**Allegretto con moto**

Пі - шла б на му - зи - ки,

як дав бать-ко п'я - та - ка, у - зя - ла - ся

я у бо - ки та вда - ри - ла го - па - ка:

Туп, туп ні\_жень\_ка\_ми, дзень, брязь

під\_нов\_ка\_ми, тре\_па\_на, го\_па\_на,

бо я змал\_ ку\_та\_на, гей,

бо я змал\_ ку\_та\_на!

Взагалі способів поєднання ладів існує чимало. Один із них: зміна (перенесення) сталих звуків в межах однієї й тієї ж шкали. Наприклад, обробка Л. Ревуцького пісні «Ой, вінку, мій вінку» має спільний звукоряд для міксолідійського ладу від *соль*, іонійського від *до*, дорійського від *ре*. Або навпаки — зміна звукоряду при незмінному устої («Пішла б на музики» А. Штогаренка).

Оця найголовніша властивість співіснування ладів спричинилася, зокрема, до натуральноладового «хроматизму», поліладовості та політональності, ладових модуляцій. Але в танцювальній музиці — переважно рухливій — лади поєднуються набагато слабш. Як правило, танці звучать у певному ладі, інколи з рельєфною його зміною. Це підтверджують і дослідники танцювальної музики українського народу. Наприклад, А. І. Гуменюк відзначає, що «лад тих мелодій, які виконуються для танцю, майже завжди стійкий. В мелодіях, які призначені для слухання, спостерігаються елементи мажоро-мінору та змінного ладу» (автореферат «Танцювальна музика українського радянського народу», К., 1953).

Така ладова простолінійність очевидно пояснюється, зокрема, тим, що танцювальна швидка мелодія вимагає більшої ладової чіткості й тональної стійкості.

Своєрідність гармонічних властивостей тих чи інших ладів, поширених у нашій музиці, наводить на думку про те, що окремі з них мають сталі специфічні образно-виражальні риси. Адже ж дивилися колись греки на кожний лад як на виразника певних, цілком означених почуттів: смутку, горя, меланхолії, безтурботної радості. Щось подібне знаходимо й у сучасних східних народів (азербайджанців, іранців, казахів та ін.).

Для характеристики окремих ладів української музики мусимо дещо абстрагуватися від повсякчасних, безнастанно-мінливих ладових сплетень або зважати на зверхність, перевагу якогось із них. Причому слід мати на увазі, що не можна беззаперечно клеїти ярлика того чи іншого душевного почуття будь-якому ладові чи сплаву ладів. Від цього — недалеко до вульгаризації.

Один і той же народний лад в сукупності з іншими засобами виразності може мати прямо протилежний образний зміст. Але музична практика свідчить про те, що деякі лади наближаються до порівняно стійкого кола образів.

Одним із найбільш образно сталих є фрігійський лад — «носій» широкої гами драматичних і тужливих відчущань від елегійного смутку до трагедії. Саме так його розуміють нерідко П. Козицький (обробка народної пісні «Ой у полі, полі» зі збірки «Зелений кудрявчик»), Л. Ревуцький, Р. Сімович, А. Штогаренко («Муштруйся, рекруте»), С. Людкевич і багато інших. Часто до фрігійського ладу звертається Б. Лятошинський — майстер гостро драматичних полотен в українській радянській музиці — як в невеликих формах (обробки пісень: «Чорна гречка», «Ой вербо, вербо», «Ой піду я лугом»), так і у великих («Український квінтет», «Слов'янський концерт», III симфонія). Цей лад звертає на себе увагу не тільки визначальною малою секундою між I та II щаблями, а, мабуть, ще й близькістю його до хроматизму — теж широко вживаного в його творчій практиці. Фрігійський лад дає змогу одержати і великий септакорд на II щаблі — улюблений засіб композитора, особливо при втіленні тужливих почуттів. Наприклад, в обробці пісні «Зашуміла ліщинонька» — еолійсько-фрігійський лад — великі септакорди вперше з'являються на словах «Заплакала, затужила».

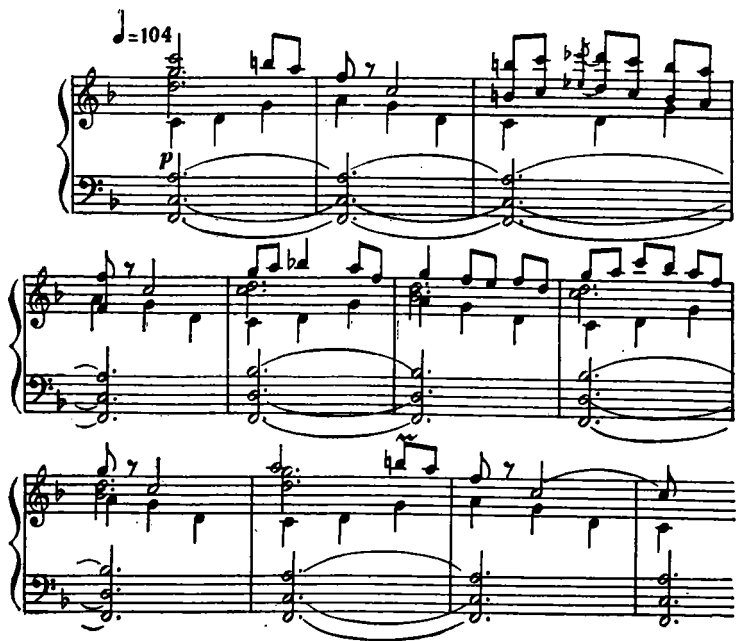
«Виразником» туги поряд із фрігійським нерідко виступає міксолідійський лад, для якого цей сенс у мажорі не характерний, бо там відносять його до розряду «мажорних» ладів. Наприклад: трагічний зміст в українській народній пісні «Ой вийду я на могилу» (обробка Б. Лятошинського) знайшов своє переконливе втілення в міксолідійському ладі. Звичайно, це не виключає того, що він може лежати в основі музики бадьорої, енергійної.

Тонко відчував «фізіономію» ладу М. Коляда. Показовим щодо цього є останній великий твір композитора — поема для скрипки та фортепіано «Пам'яті товариша». Ідея поеми (справа загиблого товариша підхоплюється його друзями-однодумцями) підкреслюється майстерним поступовим переходом від сумовитості еолійського, потім фрігійського ладів, ладових сплавів зі «зниженими» щаблями до блискучого, бадьоро маршового лідійського ладоутворення. Поява лідійського ладу, підготовлена всім попереднім музичним розвитком, сприяє створенню образу перемоги, досягнення мети.

Звернення до рукописного екземпляру цього твору підтверджує образну характеристику лідійського ладу, яку ми щойно дали — в місці його появи, тобто кульмінації поеми, стоїть у рукописі ремарка, якої нема в друкованім тексті: «Зміна йде!», тобто йдуть продовжувачі благородної справи, за яку віддав своє життя їх товариш.

Шкода лише, що цей чудовий твір зовсім забутий нашими виконавцями.

Лідійський лад часто асоціюється з весною, радісним піднесенням, оновленням. Згадаймо «Весну-весницю» з сюїти В. Борисова, Першу симфонію М. Колесси, де тріо скерцо — пасторальне, «весняне» саме в лідійському ладі:



Поряд з гуцульським — це улюблений лад М. Колесси. Вся Перша симфонія наскрізь оптимістична, життєрадісна, так би мовити, «лідійська». Вже з перших її тактів пашисть легіт пахошів неосяжних зелених гірських просторів: лідійська поспівка, шепіт супроводу струнних, перегук міді (трембіт). Композитор ніби хоче вигукнути: ось вона, наша Верховина!

Інші лади в нашій музиці швидше «багатоликі». Дорійський, приміром, у М. Лисенка — виразник і драматизму («В грудях вогонь»), скорботи («Іван Гус»), і легкої серпанкової ніжності (II рапсодія). В «Кавказі» С. Людкевича цей лад загострює національну означеність музики. Твір сприймається як музично-поетична розповідь про Україну часів Шевченка. Навіть у «Молитві» (друга частина), де відчувається хоральність, розміреність християнської відправи, — навіть тут національний елемент не зникає. Особливо він яскравий у фіналі твору, де головна тема (починається у дорійському ладі) бринить як широка епічна оповідь про трагедію народу:

sempre *pp*

Т. За - го - ра - ми го - ри

Б.

*pp*

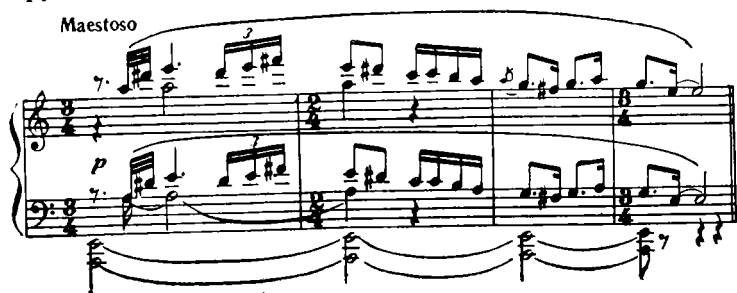
хма - ра - ми по - ви - ті

Такий же багатобарвний і думний (гуцульський «мінорний») лад. В кульмінації третьої частини «Кавказу» С. Людкевича на словах «А сльоз, а крові! Напоїть всіх імператорів би стало, з унуками втопить в сльозах удов'їх» він бринить протестуючим гнівом (наводиться лише супровід:



У вступі до балету А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша» цей лад звучить мужньо, впевнено (використано тему з пісні про Верховину цього ж автора).

Мелодія української народної пісні «Ой по горі, по горі» в обробці М. Дремлюги хоч і дуже близька своїм звукорядом до звукоряду думного ладу, втім не має необхідного для думного ладу  $\text{IV}^\sharp$  щабля. Цей лад композитор вводить у супровід, надаючи драматичнішого характеру пісні, домагаючись іноді почуття безнадійного розпачу. Такого характеру музики вимагає самий текст пісні про трагедію вівчара, який через убогість не може одружитись з коханою дівчиною:



Разом з тим в уже наведеній коломиїці з балету А. Кос-Анатольського «Сойчине крило» гуцульський «мінорний» лад — грайливий, весело пустотливий (див. прикл. на стор. 78).

У четвертій частині П'ятої симфонії Р. Сімовича як контраст до головної теми фіналу в гуцульському ладі зворушливо бринить журлива поспівка гобоя на прозорій і теплій, як той вирій, інструментовці. А в другій частині цей же лад ліг в основу нелукавої народної пригри.

Отже, зважаючи на різноманітність образної виразності ладів, не лімітуватимемо простолінійно їх великих можливостей. Відзначимо лише загальну образно-значеннєву рису української ладо-гармонії, що виявляється насамперед у наданні музиці сумного забарвлення. Серпанок журби, пов'язаний з тяжкими часами безправ'я, уярмлення України, безперечно наклав свій відбиток і на дореволюційну пісню.

«Щодо музики суму,— каже М. В. Гоголь,— то вона ніде не чутна так, як у них (українців.— В. З.). Чи це туга за юністю, яку урвали, не дали довеселитись; чи це скарги на безпритульне становище тодішньої України... Та звуки її живуть, печуть, крають душу»<sup>7</sup>.

Слова І. Франка про «безмежну меланхолію», М. Грінченка про те, що «пануючий лад — мольовий»<sup>8</sup>, дійсно відбивають визначальну якість української музики. Окремими музичними зразками цю істину не завжди доведеш. Але для людини, що зуміла взагалі вслухатись в нашу класичну народну пісню, ця її властивість — спонтанна й беззаперечна!

Кілька слів про пентатоніку. Якщо в мажоро-мінорі два види пентатоніки: так звана «мажорна» та «мінорна» (теж вплив цього устрою), то в діатонічноладовій будові, зокрема, української музики з огляду на ладову багато-

---

<sup>7</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Вид-во АН СРСР, 1952, стор. 96.

<sup>8</sup> Під «мольовістю» тут, певна річ, мається на увазі незрівняно більше, ніж просто мольовий лад. Навіть зі спеціально музичного погляду це явище може тлумачитись значно ширше. Так, пісня про нещасне кохання «Ходила я по садочку» (обробка Г. Верьовки) написана в іонійському ладі. Отут «мольовість» досягається піднесенням II щабля до значення другого осередка; спирання на цю гармонію накладає тонкий мазок дорійського відтінку.

барвність зустрічаються чотири її типи. Два — як і в мажоро-мінорі, ще два — як результат впливу міксолідійського та еолійського ладів (з міксолідійсько-еолійською септимою та еолійською терцією).

Певна річ, все, що зазначалося вище про взаємопроникнення ладів, цілком стосується і пентатоніки, яка в чистому, незайманому вигляді, окремо від інших ладів, майже не виявляється.

Сталих образно-виражальних рис пентатоніка, як правило, не має.

Приблизна гама виражальних можливостей пентатоніки така: бадьорість, суворість, мужність, цнотливість.

Ось як бадьоро, цілеспрямовано бринить цей лад в пісні «Магістраль» М. Коляди:



До речі, тут є два види пентатоніки, які змінюються, одночасно змінюючи опори:

- 1) *соль-ля-сі-ре-мі* (опора — *соль*);
- 2) *соль-ля-до-ре-мі* (опора — *до*), ще й з лідійською «домішкою» — *фа-дієз*.

Будовою пентатоніка найближча таким ладам: міксолідійському, еолійському, цебто ладам без ввідного тону до I щабля. З цими ладами вона в композиторській практиці й поєднується (наприклад, у «Пісні кочегара», «Пам'яті товариша» М. Коляди, в окремих епізодах Другої симфонії Л. Ревуцького).

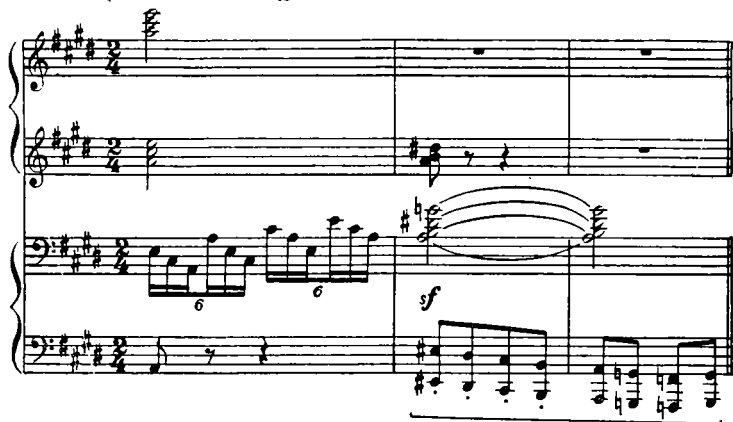
Невідповідність змісту тексту народної пісні характеру її музики — цікаве й непоодиноке явище в українській му-

зиці. Спостерігається воно, наприклад, в українській народній пісні «Та не знала моя мати». Мелодія її рухлива, бадьора, «мажорна», а зміст тексту — жіноче горе жити з чоловіком-п'яницею. Щоправда, міксолідійський відтінок мелодії трохи туманить її безжурний настрій, та цього занадто недосить для відтворення в музиці трагедійного сенсу. Таку невідповідність композитор М. Тіц майстерно усуває в обробці. Завдання, не суперечачи мелодії пісні, привести музику у відповідність зі змістом тексту композитор виконує, насамперед, поступово ладо-гармонічно збагачуючи пісню, зокрема «смутними» (фрігійським, міксолідійським) ладами при сталій тоніці (ладова модуляція тут — головний засіб тематичного розвитку!), вводячи знижені шаблі, паралелізми терцових зіставлень, розширюючи теситуру й діапазон партії рояля, протиставляючи низький регістр високому, нарощуючи динаміку.

З такою ж суперечністю зіткнувся й М. Коляда, наприклад, опрацьовуючи пісню «Їхав козак за снопами».

В українській радянській музиці, особливо фаховій, тією чи іншою мірою проявляються лади, про які одним із перших почав говорити Б. Яворський, — збільшені, ланцюгові, зменшені тощо.

Такими ладами користується, наприклад, у третій частині сюїти «Чотири українські народні пісні» для симфонічного оркестру В. Борисов, відтворюючи весняне пробудження. Ось зразок вживання цілотноності з цієї частини («Весна-весниця»):



Цей лад органічно виведений з самої пісні, творчо опрацьованої композитором.

Звукоряди таких ладів композитори нерідко вживають як засіб для надання кольористості, мальовничості, тобто використовуючи тільки їх ілюстративність, не намагаючись розкрити їх специфічні, ширші можливості, хоч це в такому випадкові й не потрібно.

І наостанку. Ладова багатообразність на діатонічній основі характерна не тільки для української музики, а й для інших музичних культур народів Радянського Союзу, хоч проявляється вона там інакше й по-різному. Притаманним усій радянській музиці є повнокровне, багатогранне життя ладу.

Показовий щодо цього доробок С. Прокоф'єва, який після «Стального скока», Другого концерту для фортепіано з оркестром домагався новизни не через ускладнення вертикалі, а завдяки щільному підходу до народної пісні через оновлення гармонії по лінії діатонічноладовій. Відомі приклади опрацювання композитором української теми, хоч і не справді народної, в гуцульському ладі — фінал Шостої фортепіанної сонати; українська пісня «Дівка в сінях стояла» бринить у симфонії-концерті для віолончелі з оркестром, щедро розсипані українські інтонації і в опері «Семен Котко»...

Зразком діатонічного письма може бути «Гавот» С. Прокоф'єва (ор. 32, № 3. Це двоголосся дублюється двома октавами нижче):



Без прозирання в цю царину музики не було б, мабуть, ні «Ромео і Джульєтти», ні Сьомої симфонії.

## ЛАДОВА МІНЛИВІСТЬ ТА «ХРОМАТИЗМ»

Щодо походження хроматизму в українській музиці існували різні гіпотези. Дослідники Д. Ревуцький, Ф. Колесса, до деякої міри П. Сокальський вважають, що тривалі війни українців із східними ордами, невільництво й обмін бранцями лишили помітні сліди в звичаях, одязі, орнаменті і, мабуть, найбільше в народній музиці українців. За цими поглядами, хроматизм у нашій музиці є результатом впливу музики східних азіатських народів, особливо ж турків і татар.

Не заперечуючи певного впливу східного на українську культуру, К. Квітка, М. Лисенко, проте, вважають хроматизм явищем суто українським.

Роль і місце хроматизму в українському музичному фольклорі визначив М. Лисенко в праці «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм».

«Внутрішній світ українського народу, його історія з її пристрасними, бурхливими поривами, не менша пристрасність ліричної пісні не задовольнялися межами церковних ладів; до того ж любов, потяг і нахил до хроматизму в вираженні патетичних почуттів (підкреслення моє.— В. З.) мали безсумнівний вплив на церковну систему ладів (очевидно, маються на увазі старовинні лади та діатоніка взагалі.— В. З.) і з бігом часу і в первісній гамі, яка була фоном для її мелодичних сполучень, спричинилися до тих своєрідно-оригінальних ухилень, за якими можна з першого погляду відрізнити українську пісню»<sup>9</sup>.

Отже, за твердженням М. Лисенка, хроматизм — явище суто українське. Хроматизм, на його думку, має першорядне значення і в музиці південних слов'ян: сербів, хорватів, болгар. Зокрема через це найближчою з усіх музичних культур до української він вважав сербську<sup>10</sup>. У наш час в дослідженнях хроматизму української музики є певна плутанина. Спробуємо викласти власну думку — можливо, це допоможе якоюсь мірою внести деяку ясність у це питання.

<sup>9</sup> М. Лисенко, Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм, стор. 17

<sup>10</sup> Там же, стор. 21, 22.

Погоджуючись загалом з думкою М. Лисенка про походження хроматизму, слід, проте, додати, що його природа зовсім відмінна від хроматизму мажоро-мінорної системи, що хроматизм як такий в нашій народній музиці, особливо протяжній пісні, зустрічається виключно рідко. Так, наприклад, звук *ре-бемоль* фрігійського ладу від до такий же діатонізм, як в до мажорі звук *сі*. Півтон до — *ре-бемоль* у першому випадку не є хроматичним з тієї ж причини, з якої не є хроматичним хід *сі — до* — в другому. Тут не можна казати про «прикраси» чи «забарвлення», бо якщо основою будови мажору є співвідношення — тон, тон, півтон, тон, тон, тон, півтон, то природним звукорядом фрігійського ладу є півтон, тон, тон, тон, півтон, тон. От якби, приміром, у фрігійському ладові від до звук *ре-бемоль* безпосередньо змінився на *ре-бекар*, то це було б хроматичним підвищенням II щабля діатонічного звукоряду. Мається на увазі саме безпосередня півтонова зміна щаблів, а не зміна щаблів на відстані, дуже характерна для української музики, про що йтиметься далі.

Доводиться казати прописні істини, бо плутанина щодо природи українського хроматизму починається саме з них. Мало властивий хроматизм і східній музиці. В «Основах народного многоголосия» (М., Музгиз, 1948, стор. 346) О. Кастальський відзначає, що «в народних музикантів Сходу зовсім не у фаворі хроматичне скигління, яким гармонізатори люблять оздоблювати східні наспіви...».

Музикознавці за хроматизм східної музики прийняли вплив будови музики чвертьтонами, третинами тонів, тобто нетемперованої будови, та нахил до прикрашальної мелізматика, мелодики дрібними тривалостями. Проте і в індусів, і в арабів, і в турків основною шкалою є натуральноладова (див. А. Серов, Русская народная песня как предмет науки, М., Музгиз, 1952, стор. 20).

Ось як говорить про діатонізм, наприклад, киргизької (казахської) музики О. Затаєвич у передмові до збірки «1000 песен киргизского (казахского) народа» (Оренбург, 1925): «...Киргизька пісня являє собою ціле море неподільного і безумовного діатонізму! Принаймні, записавши до 1500 цих пісень, я ніде не зустрів жодного збільшеного інтервала, жодної хроматичної послідовності».

Хроматизм Е. Курт ототожнював з альтерацією: перший і друга спричинюються до напруженості тяжінь, завдяки створенню нових ввідних тонів <sup>11</sup>.

Певна річ, про властивість такого хроматизму в українській сільській народній музиці не може бути й мови. Аналогічне явище спостерігається в музиці інших народів СРСР. В узбецькій музиці «ніколи не трапляється, щоб основний та альтерований звук були поряд, у вигляді мелодичного ходу: один звук зустрічається в одній поспівці, альтерований—в іншій. Таким чином, відсутні «хроматичні» ходи в європейському розумінні цього слова» <sup>12</sup>. Що це, як не взаємодія діатонічних ладів?

Якщо в нашому музичному фольклорі і вживаються безпосередньо один за одним хроматичні видозміни одного й того ж діатонічного шабля, то це буває дуже рідко, як-от у пісні «Та нема гірш нікому»:



Українська народна музика переважно вокальна. А вокальній музиці взагалі властивіший діатонізм, ніж хроматизм, що пояснюється, зокрема, специфікою голосового апарату, його технічними можливостями <sup>13</sup>.

Під хроматизмом в українській музиці часто розумілося не підвищення або зниження шаблів звукорядів на

<sup>11</sup> Див. Л. Мазель, Концепція Э. Курта, «Очерки по истории теоретического музыкознания», вып. II, стор. 40.

<sup>12</sup> О. Е. Романовская, Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора, Госиздат. художеств. литературы УзССР, Ташкент, 1957, стор. 72.

<sup>13</sup> «У скільки-небудь швидкому чергуванні зручніший за все діатонічний рух по шаблях, потім рух по терціях (арпеджіо). Кроки на інтервали ширше кварта у швидкій послідовності надзвичайно важкі. Хроматизм дуже важкий» (підкреслення моє.— В. З.),— пише М. А. Римський-Корсаков в «Основах оркестровки» (М.—Л., 1946, стор. 109).

один чи два півтони, не, тим більш, висхідний або спадний рух голосів по півтонах, а вже саму наявність, зокрема, півторатонових секунд, які в нашій музиці (як і в музиці багатьох східних народів) мають, врешті, діатонічноладові підвалини. Щодо української народної музики, замість термінів «збільшений» або «зменшений» інтервал у випадках, що стосуються їх місць, ролі в натуральному звукоряді, пропонуємо застосовувати назви на основі тонової ємкості цих інтервалів або співзвуків. Наприклад, півторатоніова секунда, тритоніова квінта. Ці назви допомогли б закріпити розуміння таких інтервалів як цілком сталих і природних в діатоніці.

Українські теоретики музики в основному торкались шляхів виникнення та значення хроматизму для нашої музики з огляду на його образно-виражальну суть.

Зробимо кілька зауважень щодо ладових засад виникнення та живлення аж до наших днів цієї якості.

Українська музика, зокрема гармонія, стала «хроматичною» не через взаємопроймання мажору мінором, не завдяки альтерації (як досі ще в нас часом гадають), а в результаті плідного взаємозбагачення багатьох натуральних ладів.

Дванадцятищабельний звукоряд у нас утворюється й тепер на діатонічних засадах взаємовпливом ладів зокрема і приблизно так (в основу схеми покладено еолійський лад, хоч можна було покласти перший-ліпший інший): I — II (фрігійський) — II — III — III (іонійський) — IV — IV (лідійський або гуцульський) — V — VI — VI (дорійський або гуцульський) — VII — VII (іонійський або угорський) — I.

Ця абстрактна, спрощена будова, зрозуміло, живе в народі незрівнянно повнокровніше й різноманітніше.

Для сімнадцятищабельного звукоряду Г. Катуара, бачимо, не вистачає щаблів:  $\sharp - \sharp - \flat$  і  $\sharp - \flat$ . Але така гама була б уже справді хроматичною, що не відповідає природі діатоніки. Немоżliвий у цій будові й ультрахроматизм.

Проте в народі інколи вживаються лади, що вбирають в себе і деякі з оцих зазначених п'яти щаблів. Згадаймо з циклу «Галицьких пісень» Л. Ревуцького обробку пісні «Я в кватироньці сиджу». В ній функціонує лад із півторатоніовою секундою між IV та V щаблями. На нашу дум-

ку, тут своєрідний V щабель не є підвищеним, а цілком природним, натуральним.

Крім того, до збагачення звукоряду, спричинюються, зрозуміло, й тональні зміни.

Для підкреслення діатонічного походження й натуральної суті «хроматизму» в українській музиці пропонуємо назви цьому явищу: «ладова мінливість», «ладова вібрація» чи ладіві «коливання», «хитання». Можна зупинитись на будь-якій з них за бажанням. Справа, звичайно, не в терміні. Головне тут ось що: не через хроматизм, альтерацію приходить народ до ладової змінності, а через взаємопроймання різних ладів виникає якість ладової хроматизації. «Ладова мінливість» — історичне явище, яке виникло на певному етапі розвитку музики.

Процес виникнення його в діатонічній будові музичних культур багатьох народів треба розглядати, очевидно, як закономірне поступове посилення взаємодії окремих натуральних ладів.

Мінлива якість короткочасної дії, а потім відмови від впливу тих чи інших діатонічних ладів визначає специфічність, неповторну красу української музики!

Отже, не можна розглянуте явище в українській музиці тлумачити згідно з настановами теорії альтерації, за допомогою якої ще й досі намагаються часом пояснювати всілякі співзвуки та звукоряди, зводячи їх до мажорної основи. Тлумачити так ладову мінливість — значить не бачити повсякчасного вирування життя ладів, їх взаємозумовлення, взаємовпливу. Це — метафізичний погляд на лад.

У фольклорі слов'янських народів явище «коливання» ладу, крім української, певною мірою властиве, наприклад, російській або польській музиці. Але там воно виявляється своєрідно. Відстань між зміненими щаблями значно більша, ніж у нас. Вона досягає від двох до шести, восьми і більше тактів, тоді як українській музиці нерідко притаманна відстань в три, два, а то й в один звуки (думи, гуцульські пісні). Кількісні відміни перетворилися в якісні. Там ця якість не має сенсу «вібрації» і є не ладовим «порушенням», а ладовою змінністю — явище, поширене також і в українській музиці.

Наведемо кілька характерних прикладів взаємодії ладів в українській музиці.

Побічна партія першої частини Другої симфонії Л. Ревуцького, де використана пісня «Ой, не жаль мені та ні на кого» (зі збірки К. Квітки, № 345):



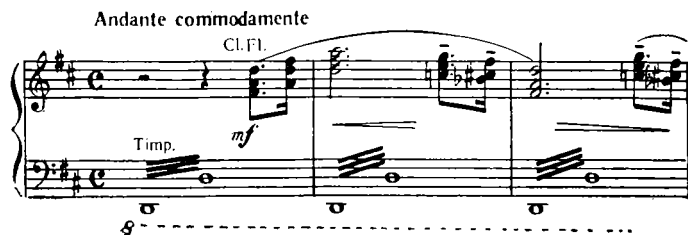
В цій темі у форшлазі відчувається вплив лідійського ладу — *фа-дубль-дієз* (за письмом — *соль-бекар*). Далі в симфонії цей короточасний прояв переростає у справжній хроматизм, перестаючи бути «ладовим хитанням».

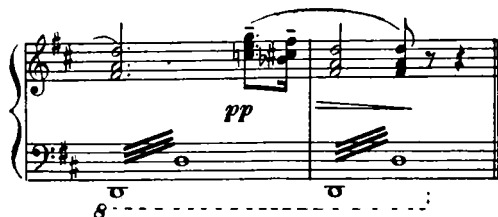
А от уривок з фіналу Першої симфонії М. Колесси:



«Мажорний» гуцульський лад чергується тут з «мінорним» гуцульським. Такі зразки можна було б навести й з «Сонатини для фортепіано», «Сюїти для симфонічного оркестру» цього ж автора.

В «Гуцульській рапсодії» Г. Майбороди бачимо ладову мінливість, наприклад, «гармонічного мажору» та іонійського ладу від *ре* (до і до-дієз):

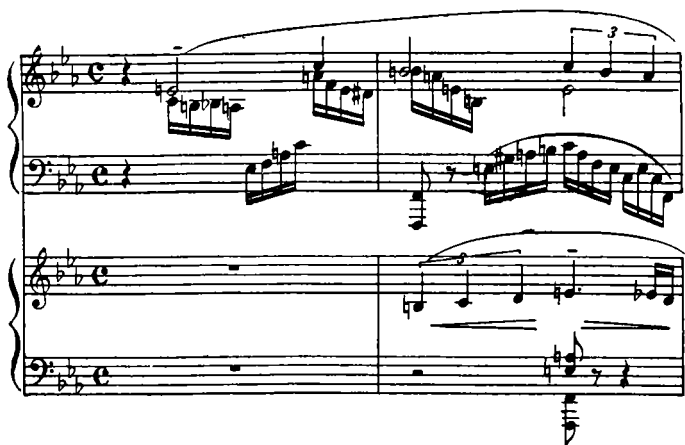




Ладові «коливання» дуже сильно відчутні в доробку С. Людкевича («Прикарпатська симфонія», струнне тріо *фа-дієз* мінор, скрипковий концерт, опера «Довбуш», симфонічні поеми «Каменярі», «Не забудь юних днів», «Наше море»). Вони великою мірою визначають творчу індивідуальність як цього митця, так і багатьох інших українських радянських композиторів.

У нашому мистецтві не завжди ладова «вібрація» спричинює розвинутий хроматизм. Порівняємо дві протилежні в цьому розумінні творчі індивідуальності — М. Коляду та Б. Лятошинського. Перший, широко вживаючи різноманітні ладові зміни, вібрації, майже не застосовував хроматизму, ґрунтувався на цілковитій діатоніці; другий прийшов до таких ладових «хитань», які нерідко існують у нього поряд зі справжнім хроматизмом. Більше того, хроматизм став визначальним, зумовлюючим манеру письма Б. Лятошинського. Наприклад, обробка української народної пісні «Крутий берег, крутий». Зміст її: туга за рідною стороною, дружиною любою, яка скута панами, дрібненькими дітьми. Отож цілком логічні в обробці великі септакорди, хроматизм у басі, мелодії відіграшу, хроматизація підголосків. Але в самій пісні хроматизму нема. В обробці він викликаний її змістом. Виразним впливом хроматизованої гармонічної мови позначені й інші його обробки. Найпоказовішими з цього боку є останні твори композитора: Третя симфонія, музика до вистави «Ромео і Джульєтта», симфонічні поеми «На берегах Вісли», «Гражина».

Гармонічна мова його «Слов'янського концерту», незважаючи на мелодичний матеріал діатонічного походження (інтонації російських, українських, польських, словацьких пісень), насичений і секвенціями по півтонах із хроматичними підголосками, і модуляціями через хроматизм, і хроматизованими гармоніями. Ось зразок півтонової секвенції з хроматизованими підголосками:



Часом через неухильне дотримування хроматизму в поєднаннях мелодичних шарів виникає суперечення, яке бринить виразно дисонуюче, цілком природно й обгрунтовано (як в обробці пісні «Крутий берег, крутий»):

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Вокальна партія (верхній голос) виконує мелодію в мі-бемоль мажорі. Підголосок фортепіанного супроводу (ліва рука) складається з хроматичних рухів, що створюють дисонанс з вокальною партією. Написи: *mf*, *Тво-я дру-жи-нонь-на-ско-ва-на па-на-ми!*, *mf*.

Як бачимо, на мі-бемоль вокальної партії тут припадає мі-бекар — з підголоску фортепіанного супроводу.

Далі гармонічна фактура ще більш проймається хроматизмами (в супроводі одночасно ля-бемоль та ля-бекар):

Музична партитура для вокалу та фортепіано. Вокальна партія виконує мелодію в мі-бемоль мажорі. Підголосок фортепіанного супроводу складається з хроматичних рухів, що створюють дисонанс з вокальною партією. Написи: *piu f*, *Ой по-вій же, віт-ре, з мо-їсто-ро-нонь-ни*, *f*, *(b)*.

Аналогічні випадки спостерігаємо і в інших композиціях.

В наведених зразках помітний прояв дуже сильної тенденції сучасного композиторського письма, а саме: надання мелодичним лініям у гармонії (поліфонізація гомофонно-гармонічного стилю), гомофонічним шарам у поліфонії («акордизація» поліфонічного стилю) все більшої самостійності, певної автономії, ствердження логіки горизонтального лінійного прямування ладо-гармонії як рушійної сили тематичного розвитку.

## БІ(ПОЛІ)ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ, БІ(ПОЛІ)ЛАДОВІСТЬ ТА БІ(ПОЛІ)ТОНАЛЬНІСТЬ

Ці явища в музиці не стоять осторонь головного ричища її розвитку. Вони не є абстрактною вигадкою окремих новаторствуючих музикантів. Політональність, тим більше поліладовість, має коріння у фольклорі багатьох народів, в тому числі і в українському. Ці явища не руйнують, а, навпаки, зміцнюють ладову будову, являючи собою відносно вищий щабель розвитку ладу. Колись політональність та атональність були модними термінами (хочемо зразу ж підкреслити протилежність їх суті). Після запалу боротьби думок, поглядів, творчих шукань, помилок час дозволив виявити цінне зерно проблеми політональності в розумінні пошуків нових засобів виразності. Дійсно щирим видатним митцям нові технічні ресурси стали органічно необхідними для створення нових форм вираження. Це ще раз переконує, що не нові ресурси самі по собі, а нові образи, новий зміст, що викликав до життя ці засоби, необхідні для створення життєстверджуючої сучасної реалістичної музики.

Ось як оцінює можливості політональності як одного із засобів музичного вираження Ш. Кеклен: «При ретельному аналізі ми приходимо до висновку, що політонія може передати тисячі різноманітних почуттів і уявлень. Не можна навіть твердити, що вона позбавлена ясності. Все залежить від способу письма, від зв'язку викладу й особливо від музичної думки» (Charles Koechlin, *Evolution de l'harmonie*, рукопис, 6-ка Московської державної консерваторії — пер. К. 339, стор. 26).

Визначення природи політональності й атональності знаходимо, зокрема, в праці Альфреда Казелли «Политональність и атональність», де він пише, що політональ-

ність означає взаємопроникання різних звукорядів, але вона, звичайно, передбачає також ствердження основного типу звукоряду. Навпаки, атональність означає руйнування деяких діатонічних (7-щабельних) гам й заміну їх хроматичною гамою, або темперованою, або тіфагорійською<sup>1</sup>.

Тут треба відзначити вузькість розуміння А. Казеллою тональності, змішування цього поняття з поняттям звукоряду, тобто з послідовністю звуків без виражених ладових рис. Адже щоб писати атональну музику, не обов'язково вдаватися до хроматичної системи.

Казелла зазначає, що російські композитори першими показали дорогу, якою мали йти молоді французи (Дебюссі та інші), маючи на увазі вихід за межі мажоро-мінору.

Політональність А. Казелла ділить на два види: гармонічну та мелодичну<sup>2</sup>.

Гармонічним видом називає він поєднання й сплетення акордів, належних різним тональностям.

А. Казелла пише, що більшій частині сучасних акордів при бажанні можна дати схоластичне тлумачення. Так, наприклад, ми можемо з легкістю уявити собі, що верхні чотири ноти в наступному акорді, подібно до багатьох аподжіатур, повинні мати розв'язання:



Але куди простіше розділити цільну гармонію на два акорди, а саме: на *мі* мажорний тризвук і на *соль-дієз* мажорний домінантсептакорд, зовсім відхиляючи думку про розв'язання<sup>3</sup>.

Мелодичною політональністю Казелла називає ту, яка переплітає дві чи більше мелодій різних тональностей. Прикладом цього в наш час є лінеарність, приміром, у симфоніях Д. Шостаковича.

Очевидно, є й третій, не названий А. Казеллою, вид

<sup>1</sup> Див. А. Казелла, Политональность и атональность, Л., «Тритон», 1926.

<sup>2</sup> Такого ж поділу дотримується і Ш. Кеклен (див. Charles Koeschlin, Evolution de l'harmonie, розд. «Політоналізм — атоналізм», рукопис, 6-ка Московської державної консерваторії — пер. К. 339).

<sup>3</sup> А. Казелла, Политональность и атональность.

політональності, який можна було б назвати мелодико-гармонічним. Тобто, політональність, в якій одночасно поєднуються мелодії і гармонії різних тональностей. Враховуючи суб'єктивне сприйняття, політональність можна розрізнити ще як таку, що в живому звучанні сприймається слухачем єдиним, монолітним сплавом, та як нашаровування двох або більше тональних верств, що не утворюють в уяві сучасної людини неподільної цілісності, а співіснують рівнопотенціально.

Думка А. Казелли відображає погляд на політональність у 20-х—30-х роках, тобто часу, коли вперше цілком свідомо зацікавились цією проблемою. Тоді, як видно, поняття політональності поширювали й на поліфункціональність і на поліладовість. Проте ці явища хоч і споріднені, але не тотожні. В наш час, звичайно, їх треба розрізнити.

Поліфункціональність (одночасне звучання акордів різних функцій) та поліладовість (накладання одних ладотворень на інші) є простішими формами, ніж власне політональність. Щоправда, нерідко вони передбачають останню. Політональність обов'язково має в собі поліфункціональність, а часто й поліладовість, стаючи поліладотональністю.

Щодо цих якостей в українській народній музиці слід сказати таке.

Розспівна пісня, як відомо, будується часто за принципом зміни ладу, непевного відчуття тоніки або існування одночасно декількох тонік, зміни функціонального значення акордів при зміні ладотональності і т. ін.

З мелодичної змінності (змінність ладів) виросли гармонічні змінні функції акордів, які (акорди), згідно з теорією змінних функцій Ю. Тюліна, в процесі гармонічного руху крім залежності від ладового центра вступають і в функціональні взаємозв'язки, що ґрунтуються на безпосередній їх взаємозалежності.

При цьому відбувається також часткове звільнення акордів від прямолінійного підпорядкування основному ладовому центру і встановлюється їх тимчасове тонічне значення, або підпорядкування тимчасовому ладовому центру. Тимчасова зміна ладових функцій акордів утворює всередині тональності модуляційні гармонічні звороти, що підпорядковуються, врешті, тому ж головному тональному центру.

На нашу думку, така логіка гармонічного руху акордів, тільки вже у вертикальному співвідношенні, детермінувала і політональність як природний, відносно вищий щабель еволюції ладо-функціональної системи в гармонії.

Отже, змінність ладу по горизонталі — типова, зокрема, для української пісні — є не що інше, як зародок поліладотональності, тобто тієї ж змінності, тільки вже по вертикалі.

Візьмемо хоча б українську народну пісню «Поза яром»:

Повільно, широко

Один

По - за я - ром, да по - за

Всі

я - ром, по - за лу - гом

о - ра - ми - лий чу - жим плу - гом.

Аналізуючи цю пісню, виходимо насамперед з тієї незаперечної істини, що мелодія, особливо народна, не буває завжди податливою щодо різних гармонізацій. Одні мелодії, допускаючи гармонізацію у декількох ладохарактерах, від цього тільки пишнobarвно «висвічують». Інші — несуть в собі певний осередок і ладу, і тональності, припускаючи одну єдино можливу гармонізацію. Саме таких мелодій стосуються думки П. Сокальського про місце осередків (отже, і тонік) в пентахордових та тетрахордових будовах<sup>4</sup>. У пентахордах роль тоніки відіграє нижній звук, у тетрахордах — верхній.

До такого типу мелодій належить і пісня «Поза яром». Вона має безсумнівну пентахордову будову з певними двома осередками (аналізується двоголоса частина пісні): нижній голос обмежений квінтою *ре-ля* (з додатковим зву-

<sup>4</sup> Див. П. Сокальський, Руська народна музика, стор. 134.

ком до), верхній — міститься у квінті ля—мі (з додатковим звуком—*соль*). Перший пентахорд має тоніку *ре*—нижній звук; другий (підголосок), що є майже достеменною канонічною імітацією заспіву (феноменальний випадок в українській народній музиці!), має за тоніку теж нижній звук — *ля*. Як бачимо, розміщення осередків у тісній цілком узгоджується з наведеною думкою П. Сокальського. Спочатку (перші п'ять тактів двоголосся) обидва ці пентахорди є еолійськими, потім змінюються на фрігійські (*мі-бемоль* та *сі-бемоль*). Отже, це співіснування двох — еолійського та фрігійського — ладів, репрезентованих пентахордами від різних тонік.

Проте, якщо нижній голос має без сумніву опору *ре*, тлумачити ладотональну будову верхнього голосу можна по-різному:

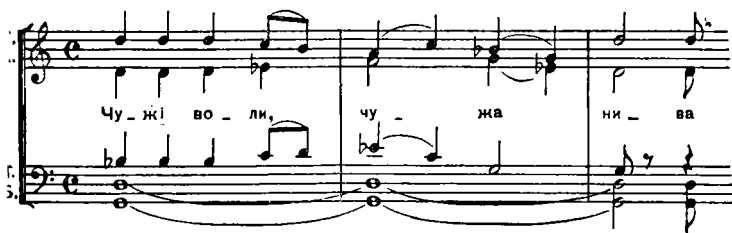
а) весь він — в еолійсько-фрігійському ладі від *ля* з кадансом на IV щаблі;

б) перші чотири такти його — в еолійському ладі від *ля*, наступні п'ять — в еолійському від *соль* (згідно з секвенцією чотиритакту) із закінченням на V щаблі<sup>5</sup>;

в) перші сім тактів мають осередок *ля*, два останні — *ре* або *соль*.

Отже, як не тлумачити будову верхнього голосу<sup>6</sup>, ладотональності цих двох голосів не збігаються. Остаточний висновок: поліладотональність пісні незаперечна!

<sup>5</sup> Зокрема, так тлумачить ладотональність цього голосу П. Козицький в обробці пісні:



(див. його «Українські народні пісні. Для мішаного хору без супроводу», «Мистецтво», К., 1950). До речі, опрацьовує він варіант пісні, де один голос звучить в еолійському ладі, а інший, як і в уже наведеному прикладі на стор. 143, у фрігійському (з *сі-бемоль*). Отже, явна біладовість.

<sup>6</sup> Така його «багатоосередковість» пояснюється насамперед деякою послабленістю середладових тяжінь діатоніки.

Глибокі спостереження щодо політональності або швидше поліладовості в українській народній музиці здійснив М. Лисенко. Збагнувши цю важливу якість, він цікаво її обгрунтовує. Основним джерелом проявів тенденції до політональності<sup>7</sup> він вважав одну з другорядних, на перший погляд, але фактично суттєвих причин: вимогу строгої, логічної ритміки, тобто, як побачимо далі, дотримання певної ритмічної інерції.

«Збіг тону *d* в басі (йдеться про пісню «Щиголь». — В. З.) з мелодією, яка не має нічого спільного з цією нотою, здається дисонансом. На мою думку, цей збіг не може бути пояснений вимогами гармонії. Якщо помітимо уважно в першій частині пісні коливальний характер руху

мелодії на нотах , то ми сміливо може-

мо допустити цілком логічне перенесення цього коливального ритму в супровідний бас. Справді, це *d* становить зв'язок між частинами мелодії, яка вимагає, з одного боку, гармонії на домінанті, а з другого боку — на тоніці.

Це не винятковий випадок. Такого рівномірного колювання басу додержано якнайточніше в танцях № 2, 3, 4»<sup>8</sup>.

В усіх трьох випадках цей збіг, на думку М. Лисенка, не може бути замінений простим нонакордом, бо це б суперечило специфіці народної музичної мови. Далі він пояснює це явище так:

«Чи не подоба це сербського кола, де ті, що танцюють у колі, змінюють по черзі ногу за ногою, беручи участь і корпусом у коливальному русі танцю? Мабуть, звідси можна собі дозволити догадуватись, що в народі, у відношенні до його мелодії, раніше від вимог гармонічних сполучень виникла вимога строгої логічної ритміки»<sup>9</sup>.

Такий «збіг» відіграє певну роль у народній музиці. Наприклад, у піснях «Щиголь» і «Кісіль», наведених М. Лисенком, гумористичних за формою, але із сумною долею героїв, прийом цей надає музиці «більшого жалю».

М. Грінченко відзначає цікаве в гармонічному відношенні явище сполучення оригінального українського міно-

<sup>7</sup> М. Лисенко, зрозуміло, ще не користувався цим терміном.

<sup>8</sup> М. Лисенко, Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм, стор. 24.

<sup>9</sup> Там же.

ру мелодії думи з мажором супроводу. Це дає багато незрозумілих для нашого вуха комбінацій; але й ці дисонуючі сполучення співу з інструментовим супроводом, які музикант-професіонал відніс би до категорії безграмотної музики, настільки своєрідні і часто навіть музично ефектні, що примушують нас поставитись до цього оригінального явища з іншими вимогами, ніж то ставить нам сучасна гармонія. Подібне гармонічне забарвлення основного співу думи виникло більшою мірою мелодичним шляхом, шляхом своєрідної контрапунктизації мелодії, шляхом, у всякому разі, далеким від вимог сучасної гармонії (див. М. Грінченко, «Історія української музики», «Спілка», К., 1922).

Це одна з причин політональної якості в народній музиці викликана відносною інерцією гармонічних засобів у порівнянні з мелодією. Мелодія є індивідуалізованішим, гармонія ж — узагальненішим явищем. Суперечність між мелодією, яка намагається вийти за межі усталених форм, та дещо «косною» гармонією спричинилась до менш розвинутого супроводу кобзаря, що не завжди встигає за тонкими ладо-інтонаційними змінами мелодики.

Зверніть увагу, як неприховано кобзар накладає по вертикалі різнощабельні гармонії (VII та I) в думі «Була зима з відлигою» (прикл. перший та другий).

По-ле-тів ясний со-кіл, над о-ко-па-ми лі-та-є

до сол-да-ти-нів, до то-ва-ри-щів



Перейдемо тепер до конкретного розгляду явищ вертикального поєднання акордів, ладів, тональностей у фаховому українському доробкові, які мають коріння в народному мистецтві й цілком для нього природні.

Передусім про найпростіше зі щойно перелічених явищ — біфункціональність. Найближче до народних джерел є «багатоакорддя» суміжних щаблів, приміром, в «Гайліці» С. Людкевича або в раніш наведеному уривку з «України моєї» А. Штогаренка (див. прикл. на стор. 59—60).

Інколи біфункціональність народжується на основі різних кварто-квінтових сполук, як-от в пісні «Вітер на річці» М. Коляди, де на її початку (другий такт) відбувається накладання акордів IV щабля на I:



Далі IV щабель накладається на V шляхом затримання попередньої гармонії на одну чверть наступного такту. Не велика новина, але ж це — дитяча пісенька!

В нашій викладацькій та науковій практиці нерідко поліфункціональність (як і поліладовість та політональність), побудовану за допомогою «ліри» чи різних видів остінато, не визнають як таку. «На «лірі» можна писати

що завгодно!» — кажуть часто, незважаючи на те, що саме тут і закладені простіші форми «поліякості», зокрема акордова біфункціональність:



Це один з тактів «Козаків-червонців» М. Коляди. Ще складніша біакордика зустрічається в його ж солоспіві «Люблю я димнії фонтани», що «ілюструє» трудові будні індустріального міста:

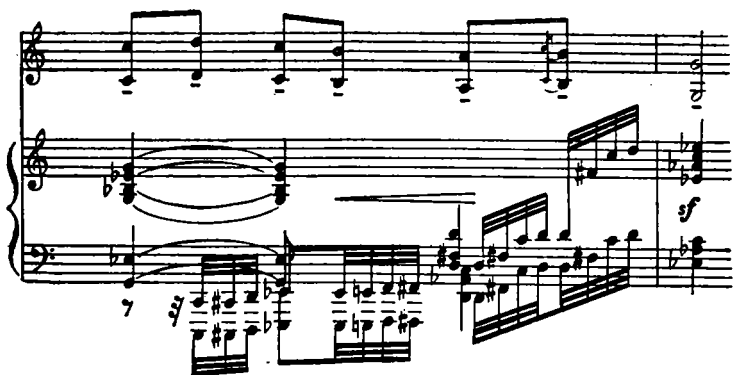


Як і поліфункціональність, поліладовість властива творчості багатьох українських композиторів. Притаманна вона, наприклад, всій пісні А. Штогаренка «Пішла б на музики». Як багатобарвно тут переймається музична тканина впливами багатьох ладів! Ладове збагачення в часі виявилось можливим одночасно і по вертикалі. У наведений вище пісні (див. стор. 120—121) зверніть увагу на

таке: в перших тактах звучить лідійська спадна тама від фа при акордиці в лівій руці міксолідійського походження від цього ж осередка. Далі голос проводиться в іонійському ладі, а супровід — спочатку з лідійською, потім міксолідійською акординою. Отже, ладова змінність та поліладовість — речі цілком споріднені й, зрозуміло, чудово вживаються поряд!

З творчого доробку М. Коляди, крім уже згадуваних «Наймитської», де сполучаються еолійський лад вокальної партії з іонійським від ре супроводу, та «Політичних коломийок», де мелодія бринить в іонійському, а супровід — у міксолідійському від до ладах, скажемо ще про біладовість в поемі «Пам'яті товариша», де в скрипки — іонійський, у фортепіано — фрігійський лади від соль. Цей твір, як уже відзначалося, є взірцем повнокровної пишнobarвності ладо-гармонії:

The image displays two systems of musical notation. The first system is labeled 'V- no' at the top left. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals and a 'cresc.' marking. The second system is labeled 'cresc. poco a poco' at the bottom left. It also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues the complex harmonic structure and includes a 'cresc. poco a poco' marking. The notation is dense and characteristic of 20th-century modernist music.



Отже, там, де ладо-гармонії надається особлива увага, де вона відіграє драматургічну, часом рушійну роль, біладовість цілком закономірна.

Драматургічну роль політональності можна яскраво проілюструвати на таких перлах нашої музики, як «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського або ж та сама «Наймиська» М. Коляди.

Зокрема, в «Наймиській» — цій гостро драматичній соціальній музичній розповіді — М. Коляда приходить до відвертої бітональності, вимогливо продиктованої величезною трагедійною напруженістю змісту твору, в якому поступово, крок за кроком нагнітається, загострюється боротьба різнорідних почувань. Цьому чудово сприяє такий принцип образно-тематичного розвитку, як гармонічні варіації. Ось одна з перших стадій такого розвитку:



но - ли та не - ді - ля,

Вокальна мелодія проходить в еолійському ладі від ре. Для супроводу ж характерні витриманий фа мінорний акорд та остінато басових октав з підкресленим на сильній частці такту осередком мі.

Тезі відповідає антитеза:

О - ре най - мит, о - ре бід - ний, із ста - рень - ким

ді - дом,, не - ма йо - го гос - по - ди - ні

з ра-нень-ним о-бі-дом.

Еолійському від соль ладіві вокальної партії проти-стоїть лідійська від мі-бемоль ладо-гармонія супроводу.

Зрештою ця тріада завершується синтезом — неприхованою, незаперечною біладотональністю:

При-йшов най-мит, при-йшов бід-ний

та сів на по-ро-зі, гос-по-ди-ня



Вокал — еолійський від *ре*, супровід — еолійсько-дорійський від *соль*. Виняткове значення в інструментальній партії має тут мелодизований гармонічний голос:



Він оживив партію фортепіано і разом з тим ладотональність, яку ця партія репрезентує. Тепер уже не важко й спростувати вищезгадане твердження про «ліру» чи *ostinato*, які ніби не мають нічого спільного з поліладотональністю.

Великої експресії надає політональність «Слов'янському концерту» Б. Лятошинського. Не випадково автор вдається до цього засобу в кульмінації драматургічного розвитку першої частини (проведення головної партії в репризі):



First system of musical notation. The top staff features a series of chords with accents and a slur. The middle and bottom staves show a melodic line with triplets and a final flourish. The key signature has three flats, and the time signature is common time.

Second system of musical notation. The top staff contains chords with slurs and accents. The middle staff has a melodic line with slurs and accents, marked with *sf* and *fff*. The bottom staff shows a simple harmonic accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is common time.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The middle staff shows a harmonic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff has a simple harmonic accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is common time.

В цьому епізоді сполучення різних ладотональностей секвенційно повторюється (*Мі-бемоль—соль, Ре-бемоль—фа*). В останній секвенції єднуються *До-бемоль* мажор та *мі-бемоль* мінор. Кінцевий септакорд, в який зливаються ці дві ладотональності, з'ясовує подвійний зміст, що його мають великі септакорди концерту в інших подібних випадках.

Звичайно, не можна кожний такий акорд завжди розглядати як належний різним тональностям. Проте якась тенденція до тональної двоїстості головної тоніки в перших двох частинах твору є, а звідси цілком логічне завершення обох цих частин концерту різко дисонуючими великими септакордами, в яких ніби злилися дві тональності, що виконують одну тонічну функцію: в першій частині — *Ля-бемоль* мажор та до мінор, у другій — *До-бемоль* мажор та *мі-бемоль* мінор.

Тенденція до роздвоєння тонік у перших двох частинах, як і відсутність її у фіналі, має певне драматургічне значення. Вона стимулює драматургічний розвиток і логічно підкреслює завершеність його у фіналі твору.

До політональності композитор йшов шляхом пошуків яскравої дисонуючої гармонії, підвищеної експресії початку репризи — кульмінації всієї першої частини (згадаймо, що і для симфонізму Чайковського характерне припадання кульмінації драматургічного розвитку на початок репризи). В результаті він знайшов дві ладотональні сфери з різними устоями, центрами тяжіння — тоніками й домінантами, різними напрямками руху і малюнками мелодій, різними, як говорить П. Сокальський про тетракорди, «психо-фізичними характерами». Ці сфери подекуди мають спільні точки дотику — однакові акорди, але ладофункціональний сенс їх протилежний.

Зокрема, в щойно наведеному прикладі (останній акорд першого такту та перший акорд такту другого) маємо такий взаємозв'язок між двома ладотональними сферами: III<sup>7</sup>—I в *соль* мінорі та V<sup>7</sup>—I в *Мі-бемоль* мажорі.

Тетракорд — *соль-фа-мі-бемоль-ре* (2 такт, прикл. на стор. 153, внизу) не може бути пояснений в *Мі-бемоль*, бо тонікою тетракорду є верхній звук, що доводить у своєму вченні про українську та російську народну музику П. Сокальський. Отже, тонікою його є *соль*. В свою чергу нижня сфера *Мі-бемоль* мажору не може бути пояснена в

соль мінорі, бо це б суперечило цілеспрямованому мелодичному рухові зверху вниз по щаблях цього звукоряду до Мі-бемоль (на початку другого такту), тонічне значення якого безсумнівно підкреслюється ясною гармонічно-функціональною залежністю від D7. В наступних секвенціях спостерігається аналогічне явище.

Поліладотональну якість знаходимо і в Третій симфонії та «Українському квінтеті», обробках народних пісень (зокрема «Перепеличенька овдовіла») цього автора, в тріо «Та й зацвіли», в піснях М. Коляди. Ця властивість притаманна також доробкові А. Штогаренка («Україно моя»), В. Нахабіна (балет «Таврія»), яскраво виявлена вона зокрема в «Українському танці» з четвертої дії «Таврії»:



Тут в басовому ключі — I<sub>59</sub> акорд від до, а у скрипковому — гармоніко-мелодична послідовність в еолійському ладі від ре: IV—III—II—IV—I, потім IV—III—V—II—IV—III, нарешті — IV—III—II—I. Ця бітональність бринить по-народному через вже відзначений 5<sub>9</sub> акорд та завдяки секундо-терцовому сполученню акордів і суміжності самих осередків: до та ре.

Як бачимо, поліладотональність є високохудожнім, часто драматургічно виправданим засобом сучасного письма. Годі вже нею лякати нашу музичну громадськість! Це явище цілком природне не тільки для української радянської музики. Такі видатні радянські митці, як С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Хачатурян та багато інших давно вже взяли політональність до свого арсеналу засобів виразності. Треба тільки застерегти, що будь-яка композиторська техніка має значення не сама по собі, а тільки тоді, коли її потребує сам зміст музики. Як і будь-який інший засіб музичної виразності, політональність принципіально відмінна в руках формаліста і в творчості справжнього новатора.

Закінчимо розділ повчальними щодо цього словами сучасного румунського композитора і музикознавця Зено

Ванча: «Знання сучасної музичної літератури — політональної, атональної, додекафонічної або навіть іншої техніки експериментального характеру — необхідне й корисне композиторові для збагачення своєї техніки. Але не менш слушно й те, що саме використання техніки чи навіть цілої нової системи не надає композиторові оригінальності і являє собою небезпеку впадіння у формалізм. Енеску сказав: «Оригінальності набуває лише той, хто її не шукає». Все питання у глибокій ширості почуттів композитора у плані його зв'язку з навколишнім середовищем...» (стаття «До нової плідної діяльності нашого музикознавства») <sup>10</sup>.

\* \* \*

Українська радянська музика перебуває на новому піднесенні. Натхнені історичними рішеннями XXII з'їзду КПРС, композитори докладають зусиль, щоб якнайпрекрасніше оспівати у своїх творах велич і героїку радянської дійсності. Вони прагнуть, щоб радянська людина — творець нового, комуністичного суспільства — завжди знаходила в їх мистецтві джерело радості і натхнення.

Різноманітна за жанрами, формами й стилями українська радянська музика живиться з невичерпних народних джерел. Однією з істотніших властивостей української народної музики є діатонічноладова організація її багатоголосся, зокрема гармонії. Уважно вивчати й творчо розвивати неповторну красу й своєрідність цього багатоголосся, збагачувати різноманітний арсенал ладо-гармонічних засобів виразності, спираючись на народний ґрунт, — почесний обов'язок наших композиторів, одна з необхідних передумов глибокої народності й правдивості їх творів.

Автор далекий від того, щоб спостереження над ладо-гармонією вважати загальним мірилом своєрідності української музики, а діатоніку — єдиним джерелом музичного прогресу. Очевидно, що на сучасному етапі музичного розвитку один із шляхів оновлення музичної мови лежить через проникнення в ладову природу народної музики й далі — взаємозбагачення як діатоніки, так і мажоро-мінору. Не протиставлення цих головних музичних систем людства як таких, що ніби взаємоунеможлив-

---

<sup>10</sup> Zeno Vancea, Spre o activitate tot mai rodnică a muzicologiei noastre, București, «Muzica», 1957, № 12, стр. 23.

люють або поглинають одна одну, а вивчення і розвиток їх обох є, на наш погляд, завданням радянських музикантів.

Розкриття нових яскравих виражальних засобів діатоніки безперечно збагатить радянську музику. Це зовсім не означає, що дана розвідка пропонує композиторам писати тільки в діатонічній манері, дає їм для цього якісь рецепти. Ця скромна праця досягла б мети, якби вона послужила бодай маленьким стимулом до ще активнішого вивчення, творчого використання, новаторського збагачення невичерпних скарбів української народної музичної творчості.

## КОРОТКА БІБЛІОГРАФІЯ

- Архимович Л., Українська класична опера, К., «Мистецтво», 1957.
- Асаф'єв Б., Глінка, М., Музгиз, 1950.
- Асаф'єв Б., Музыкальная форма как процесс, кн. II, Интонация, М., Музгиз, 1947.
- Бажанський П., Русько-народна музикальна гармонія, Львів, 1900.
- Берков В., Гармония Глинки, М., Музгиз, 1948.
- Берков В., Еще о политональности, «Советская музыка», 1957, № 10.
- Берков В., К изучению современной гармонии, «Советская музыка», 1962, № 4.
- Берков В., О гармонии С. Прокофьева, «Советская музыка», 1958, № 8.
- Берков В., О некоторых ладово-гармонических чертах советской музыки, «Советская музыка», 1960, № 5.
- Боровик М., А. Я. Штогаренко. Нарис про життя і творчість, К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961.
- Vanpsea Zeno, Spre o activitate tot mai rodnică a musicologiei noastre, București, «Muzica», 1957, № 12.
- Vanpsea Zeno, Pentru largirea bazelor stilistice ale creatiei românești, București, «Muzica», 1957, № 6.
- Гордейчук Н., Украинская советская музыка, К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960.
- Гордійчук М., Українська радянська симфонічна музика, К., «Мистецтво», 1956.
- Горюхина Н., Основные черты украинской хоровой классической музыки и их развитие в хоровом творчестве советских украинских композиторов» (автореферат диссертации), К., 1956.
- Грінченко М., Вибране, К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959.
- Грінченко М., Історія української музики, «Спілка», К., 1922.
- Гуменюк А., Танцевальна музика українського советского народу (автореферат диссертации), К., Вид-во АН УРСР, 1953.
- Довженко В., Нариси з історії української радянської музики ч. I, К., «Мистецтво», 1957.
- Дремлюга М., Українська фортепіанна музика, К., «Мистецтво» 1958.

- Евсеев С., Русская народная полифония, М., Музгиз, 1960.
- Загайкевич М., Іван Франко і українська музика, К., 1958.
- Загайкевич М., С. П. Людкевич і український музичний фольклор, «Народна творчість та етнографія», К., 1959, № 4.
- Запорожец М., Романсы Ю. Шапорина, «Советская музыка», 1956, № 6.
- Золочевский В., Вопросы народности ладо-гармонических основ украинской советской музыки (автореферат диссертации), К., 1962.
- Золочевський В., Деякі питання гармонії українських народних пісень, «Народна творчість та етнографія», 1961, № 3.
- Золочевський В., До питання про вплив народної музики на гармонію українських радянських композиторів, «Народна творчість та етнографія», 1962, № 2.
- Золочевський В., Народна музика у творчості В. Верховинця, «Народна творчість та етнографія», 1960, № 3.
- Золочевський В., Про поліладотональність в українській радянській музиці та її народні джерела, «Народна творчість та етнографія», 1963, № 3.
- Історія Української РСР, т. I, АН УРСР, К., 1955.
- Казелла А., Политональность и атональность, Л., «Тритон», 1926.
- Кастальский А., Основы народного многоголосия, М., Музгиз, 1948.
- Katz Adele T., Challenge to Musical tradition. A new concept of tonality, New York, Alfred A. Knopf, 1946.
- Квітка К., До питання про вплив на українську народну мелодику, К., 1928.
- Koeschlin Ch., Evolution de l'harmonie (Lavignac P. П.1) (машинопис), б-ка Московської державної консерваторії, пер. К. 339.
- Колесса Ф., Про музичну форму українських пісень з Поділля, Холмищини, Підлясся, «Матеріали до української етнології», т. XVI, Львів, 1916.
- Колесса Ф., Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групуване, «Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка», т. CXVI, Львів, 1913.
- Колесса Ф., Мелодії українських народних дум, «Матеріали до української етнології», тт. XIII, XIV, Львів, 1910, 1913.
- Кон Ю., Продолжим спор, «Советская музыка», 1962, № I.
- Jachman Robert, Music des Orients, рукопис, б-ка Московської державної консерваторії, інв. № 471, пер. М. 341.
- Ленін про культуру і мистецтво, К., Держполітвидав УРСР, 1957.
- Лисенко М., Народні музичні інструменти на Україні, К., «Мистецтво», 1955.
- Лисенко М., Про народну пісню і про народність у музиці, К., «Мистецтво», 1955.
- Лисенко М., Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм, К., «Мистецтво», 1955.
- Ляшенко І., Деякі особливості багатонаціонального радянського музичного мистецтва, «Народна творчість та етнографія», 1960, № 2.
- Ляшенко І., Народність і національна характерність в музиці, К., Вид-во АН УРСР, 1957.

- Мазель Л., К дискуссии о современной гармонии, «Советская музыка», 1962, № 5.
- Мазель Л., О мелодии, М., Музгиз, 1952.
- Мазель Л., Рыжкин И., Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. II, М., Музгиз, 1939.
- Мачинский М., Опыт классификации гармоний — квартовые гармонии, Временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств, вып. III, Л., «De musica», 1927.
- Наукові записки. Питання історії і теорії української музики, вип. I, Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка, Львів, 1957.
- Научно-методические записки, вып. I, Белорусская государственная консерватория, Минск, издание Белгосуниверситета им. В. И. Ленина, 1958.
- Научно-методические записки, Сборник 1956 г., Киевская консерватория им. П. И. Чайковского, Изомузгиз, 1957.
- Pedrell F., Cancionero musical popular espagnol, t. I valls, Catalüna, ed. Castells (S. a.), рукопис, 6-ка Московської державної консерваторії, пер. 242.
- Пархоменко Л., Композитор К. Г. Стеценко і український музичний фольклор, «Народна творчість та етнографія», 1959, № 3.
- Поріцька С., Обробки народних пісень Ф. Колесси, «Народна творчість та етнографія», 1958, № 2.
- Правдюк О., З історії вивчення ладових особливостей української народної музики, «Народна творчість та етнографія», 1958, № 1.
- Правдюк О., Ладова змінність в українській народній музиці, «Народна творчість та етнографія», 1958, № 2.
- Правдюк О., Ладові основи української народної музики, Вид-во АН УРСР, К., 1961.
- Правдюк О., Про хроматизм в українській народній мелодиці, «Народна творчість та етнографія», 1959, № 2.
- Раппопорт Л., О музыкальном языке А. Онеггера, «Советская музыка», 1962, № 8.
- Ревуцький Д., Українські народні думи та пісні історичні, К., 1919.
- Римський-Корсаков М., Практичний підручник гармонії, К., «Мистецтво», 1948.
- Романовская О., Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора, Государственное издательство художественной литературы Уз. ССР, Ташкент, 1957.
- Рыжкин И., Очерк о гармонии, «Советская музыка», 1940, № 3.
- Рыжкин И. и Мазель Л., Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. I, М., Музгиз, 1934.
- Серов А., Музыка южнорусских песен, «А. Н. Серов. Избранные статьи», т. I, М.—Л., Музгиз, 1950.
- Серов А., Русская народная песня как предмет науки, М., Музгиз, 1952.
- Скорик М., Прокофьев и Шенберг, «Советская музыка», 1962, № 1.
- Скребков С., О современной гармонии, «Советская музыка», 1957, № 6.

- Скребков С., Ответ В. Беркову, «Советская музыка», 1957, № 10.
- Степанян Р., О национальном своеобразии гармонии, «Советская музыка», 1962, № 4.
- Тараканов М., Неотложные проблемы, «Советская музыка», 1961, № 10.
- Тиц М., До питання про перегляд основних проблем курсу гармонії, Х., склограф.
- Тиц М., Про тематичну і композиційну структуру музичних творів, К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962.
- Трамбизкий В., Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии, «Вопросы музыкознания», вып. II, 1955.
- Труды кафедры теории музыки, вып. I, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, М., Музгиз, 1960.
- Тюлин Ю., Мысли о современной гармонии, «Советская музыка», 1962, № 10.
- Тюлин Ю., Параллелизмы в музыкальной теории и практике, Л., «Искусство», 1938.
- Тюлин Ю., Учение о гармонии, т. I, Музгиз, 1937.
- Тюлин Ю. и Привано Н., Теоретические основы гармонии, Л., Музгиз, 1956.
- Тюлин Ю. и Привано Н., Учебник гармонии, М., 1957.
- Українська советська музика, статті, «Советский композитор», К., 1960.
- Франко І., Думки профана на музикальні теми, «Артистичний вісник», Львів, 1905.
- Холопов Ю., Наблюдения над современной гармонией, «Советская музыка», 1961, № 11.
- Hornbostel E., Лад и этос, переклад з ж. «Festschrift für Johannes Wolf», Berlin, 1929, рукопис, 6-ка Московської державної консерваторії, інв. № 488.
- Hughes A., Начала гармонии, «Modern Music», 1934, № 4, 6-ка Московської державної консерваторії, пер. Ш—47.
- Шенберг А., Проблемы гармонии, «Modern Music», 1934, № 4, 6-ка Московської державної консерваторії, пер. Ш—47.
- Шнитке А., Развивать науку о гармонии, «Советская музыка», 1961, № 10.
- Юсфин А., Давайте разберемся!, «Советская музыка», 1961, № 12.
- Ярустовский Б., Заметки о стиле И. Стравинского, «Советская музыка», 1962, № 9.
- Яссер Й., Будущее тональности, пер. З. Савеловой, 6-ка Московської державної консерваторії, пер. Я—841.
- Ященко Л., Народне багатоголосся і професіональне пісенно-хорове мистецтво, «Народна творчість та етнографія», 1959, № 2.
- Ященко Л., Основні структурно-стилістичні типи українського народного багатоголосся, «Народна творчість та етнографія», 1958, № 2.
- Ященко Л., П. Д. Демуцький, К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957.
- Ященко Л., Українське народне багатоголосся, Вид-во АН УРСР, 1962.

## РЕЗЮМЕ

Предметом данного исследования является совокупность признаков, характеризующих гармоническое проявление лада диатонической системы, лежащей в значительной мере в основе украинской народной музыки и во многом диктующей развитие украинского советского музыкального профессионализма. В работе автор стремился показать некоторые особенности гармонического мышления в системе диатоники и отличие его от гармонических основ мажор-минора, уяснить, как употребляют украинские советские композиторы в своем творчестве диатонические, в частности, ладо-гармонические ресурсы украинской народной музыки, как народные основы творчески перевоплощаются, становятся источником обновления, обогащения профессиональной музыки.

Одним из главных видов соотношений между аккордами в украинской народной музыке является секундовая связь, что находит свое развитие в творчестве украинских советских композиторов.

В отличие от мажор-минорной организации, в украинской народной музыке (особенно в крестьянской протяжной песне) гармония, благодаря диатонической основе, в значительной мере присущей ей. секундовой и секундо-терцовой связи аккордов, как правило, не знает аналогичного разделения на главные и побочные ступени, основные и второстепенные функции аккордов. Для украинской музыки характерно сообщение каждой ступени своих собственных, совершенно определенных функций.

В работе исследуются народные истоки кадансов, аккордики, гармонической фактуры, голосоведения, модуляций в произведениях украинских советских композиторов.

Изучается ладовая структура украинской музыки, особенности взаимосвязи ладов в ней, в частности, явление ладовой изменчивости, в значительной мере определяющей специфику, неповторимую красоту украинской музыки.

Политональность, тем более полиладовость, имеет корни в народном творчестве, и в частности украинском. В руках настоящих художников эти яркие средства выразительности не разрушают, а укрепляют ладо-тональность, что подтверждается примерами из музыки Н. Коляды, Б. Лятошинского, А. Штогаренко и других.

На современном этапе развития музыки обновление музыкального языка зависит, в частности, от проникновения в ладовую природу народной музыки и дальнейшего взаимообогащения как диатоники, так и мажор-минорной системы.

## ЗМІСТ

|                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Натурально-діатонічна та мажоро-мінорна ладові системи . . .                                        | 3   |
| Інтервальний взаємозв'язок гармонічних щаблів . . . .                                               | 16  |
| Лад-функціональні властивості гармонічних щаблів та їх<br>сполучень (ладова вага акордів) . . . . . | 45  |
| Перший щабель . . . . .                                                                             | 46  |
| Сьомий та другий щаблі . . . . .                                                                    | 51  |
| П'ятий та четвертий щаблі . . . . .                                                                 | 61  |
| Третій та шостий щаблі. Деякі підсумки . . . . .                                                    | 79  |
| Каданси. Акорди. Фактура і голосоведіння. Модуляції . . .                                           | 85  |
| Каданси . . . . .                                                                                   | 85  |
| Акорди . . . . .                                                                                    | 94  |
| Фактура і голосоведіння . . . . .                                                                   | 107 |
| Модуляції . . . . .                                                                                 | 111 |
| Багатоладовість і «хроматизм» . . . . .                                                             | 116 |
| Лади та їх образно-виражальні можливості . . . . .                                                  | 116 |
| Ладова мінливість та «хроматизм» . . . . .                                                          | 131 |
| Бі(полі)функціональність, бі(полі)ладовість та бі(полі)тональ-<br>ність . . . . .                   | 140 |
| Коротка бібліографія . . . . .                                                                      | 159 |
| Резюме . . . . .                                                                                    | 163 |

Ціна 44 коп.

ВИДАВНИЦТВО  
« НАУКОВА ДУМКА »