

85.31

+

*М. Кравцов*

---

ГАРМОНІЯ  
В СИСТЕМІ  
ІНТОНАЦІЙНИХ  
ЗВ'ЯЗКІВ

---

— МУЗИЧНА УКРАЇНА. —

*М. Кравцов*

ГАРМОНІЯ  
В СИСТЕМІ  
ІНТОНАЦІЙНИХ  
ЗВ'ЯЗКІВ

98612

БІБЛІОТЕКА  
ХНУМ  
імені І.П.Котляревського

КИЇВ  
«МУЗИЧНА УКРАЇНА»  
1984

В своем исследовании автор предлагает читателю оригинальную музыкально-теоретическую концепцию и новаторский опыт интонационно-гармонического анализа на материале произведений, которые концентрируют в себе наиболее своеобразные черты гармонического мышления композиторов XIX—XX столетий.

## Рецензенти:

Ю. ХОЛОПОВ, доктор мистецтвознавства  
В. ЗОЛОЧЕВСЬКИЙ, доктор мистецтвознавства

Тарас Сергеевич Кравцов  
ГАРМОНИЯ В СИСТЕМЕ ИНТОНАЦИОННЫХ СВЯЗЕЙ  
(На украинском языке)

Издательство «Музычна Україна», 252004, Киев, Пушкинская, 32

Редактор Т. С. Невінчана  
Художній редактор О. В. Квітка  
Обкладинка художника В. Б. Бродського  
Технічний редактор М. Г. Чередицький  
Коректори І. В. Зінченко, Т. І. Павлюк, А. Г. Савчук

Информ. бланк № 4250

Здано на виробництво 16. 09. 83. Підписано до друку 05. 01. 84. БФ 26876. Формат 60×90 1/16. Папір кн.-журн. Гарнітура звичайна нова. Спосіб друку високий. Умовно-друк. арк. 10. Умовні фарбо-відб. 10,25. Обл.-видавн. арк. 11,48. Тираж 900 пр. Зам. № 3—1481. Ціна 1 крб. 20 к.

Видавництво «Музычна Україна», 252004, Київ, Пушкінська, 32. Київська фабрика друкованої реклами імені ХХVІ з'їзду КПРС, 252067, Київ-67, Виборзька, 84.

К 490500000—049 24.84  
М208(04)—84

© Видавництво «Музычна Україна», 1984

## ВСТУП 6

Сучасний науковий пошук в теоретичному музикознавстві. Про деякі сучасні гармонічні концепції. Зміст дослідження, його завдання і методологічні позиції.

## РОЗДІЛ I. ДЕЯКІ ЕСТЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗУМІННЯ ІНТОНАЦІЇ

## 1. ПРО ІНТОНАЦІЮ ВЗАГАЛІ І ГАРМОНІЧНУ ІНТОНАЦІЮ ЗОКРЕМА 10

Визначення музичної інтонації і гармонічної інтонації. Первинна гармонічна інтонація. Гармонічна інтонація і принципи організації музичного процесу. Гармонічна інтонація і ладотональність.

## 2. ЗАГАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКЕ І МУЗИЧНО-СПЕЦИФІЧНЕ РОЗУМІННЯ ГАРМОНІЇ 14

Різні тлумачення гармонії в музиці. Гармонія як філософська категорія і як специфічно спрямоване наукове поняття. Акорд як фонічна якість і носій організуючої функції багатоголосого розвитку. Поліфонія і гармонія — дві невід'ємні сторони музичного мислення.

## 3. ДВІ СФЕРИ ПРОЯВУ МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОГО 17

Безпосередньо-інтонаційна і абстрактно-інтонаційна сфери музики. Позаінтонаційна сфера і її естетичний зміст.

## РОЗДІЛ II. ДЕЯКІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗУМІННЯ МЕЛОДИКО-ІНТОНАЦІЙНОГО

## 1. БІЛЯ ДЖЕРЕЛ МЕЛОДИКО-ІНТОНАЦІЙНОГО 21

Про своєрідність процесу музичного мислення. Первинний рівень мелодичних інтонацій. Перспективна і ретроспективна музична пам'ять. Про здатність абстрагувати мелодико-інтонаційну якість. Прихована імітаційність народних мелодій — одна з форм прояву перспективної музичної пам'яті. Загадка унтертонової системи Г. Рімана і її інтонаційне розв'язання. Класифікація мелодичних інтонацій на первинному і вторинному рівнях.

## 2. ГОЛОСОВЕДЕННЯ ЯК ОСЕРЕДОК ІНТОНАЦІЙНОГО 34

Головні фактори, що визначають норми голосоведення: мелодико-тематичний, ладо-мелодичний, гармоніко-інтонаційний, темпо-метро-ритмічний, структурно-тематичний, тембровий.

## РОЗДІЛ III. ДЕЯКІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗУМІННЯ ГАРМОНІКО-ІНТОНАЦІЙНОГО

### 1. ДІАЛЕКТИЧНА СУТЬ ГАРМОНІЧНОЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОСТІ . . . . . 42

Деякі тенденції в розумінні гармонічної функціональності сучасним музикознавством. Гармонічна функціональність як єдність двох протилежних тенденцій: стиснення функціональної якості і нескінченність форм її прояву.

### 2. ПРО БАГАТОГОЛОСУ ВЕРТИКАЛЬ . . . . . 47

Взаємозв'язок вертикальних і горизонтальних якостей багатоголосся. Принципи організації вертикалі. Визначення акорду. Структурна багатозначність вертикалі.

## РОЗДІЛ IV. ГАРМОНІЧНА ІНТОНАЦІЯ

### 1. ПЕРВИННІ ГАРМОНІЧНІ ІНТОНАЦІЇ . . . . . 56

Множинність форм виразу гармонічної інтонації. Первинні і вторинні гармонічні інтонації. Два головні показники, що визначають суть первинної гармонічної інтонації. Класифікація первинних гармонічних інтонацій.

### 2. ВТОРИННІ ГАРМОНІЧНІ ІНТОНАЦІЇ . . . . . 74

Визначення вторинних гармонічних інтонацій. Дві можливості ущільнення гармоніко-інтонаційної якості. Про своєрідну автономію гармоніко-інтонаційної логіки. Класифікація якісних співвідношень гармонічних інтонацій на вторинному гармоніко-інтонаційному рівні.

### 3. ГАРМОНІКО-ІНТОНАЦІЙНІ ЛАДИ . . . . . 81

Про класифікацію ладових систем. Мелодичні ладові форми і паростки гармоніко-інтонаційної ладової організації. «Звукорядний» принцип музичного аналізу. Зростання ладорганізуючого потенціалу гармонічної інтонації. Виникнення гармоніко-інтонаційних ладів на основі структурної і звуковисотної спільності вертикалей. Класифікація гармоніко-інтонаційних ладів.

## РОЗДІЛ V. ГАРМОНІЧНА ІНТОНАЦІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ІНТОНАЦІЙНОГО КОМПЛЕКСУ

### 1. МЕЛОДИЧНИЙ АСПЕКТ . . . . . 104

Суть мелодичного в музиці. Прихована гармонія і прихована поліфонія в монодії. Про мелодико-інтонаційний ореол.

### 2. ЛАДОТОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ . . . . . 108

Суть ладу в музиці. Про тонально стійкі і тонально нестійкі стадії музичного розвитку. Про ладотональну і гармоніко-інтонаційну логіку музичного розвитку. Гармонічна інтонація і політональність.

### 3. СТРУКТУРНО-ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ . . . . . 113

Гармонія і формотворення. Тональність і звуковисотні зони. Еволюція гармоніко-інтонаційного в структурно-тематичному змісті музичних творів.

### 4. МЕТРОРИТМІЧНИЙ АСПЕКТ . . . . . 115

Про темно-метро-ритм. Залежність функціонального змісту гармонії від її часового виразу. Темно-метро-ритмічний фактор в затвердженні вторинних гармоніко-інтонаційних зв'язків. Про змінність значення різних принципів організації музичного процесу.

## 5. ТЕМБРОВИЙ АСПЕКТ

Про специфіку тембру. Про еволюцію тембрових закономірностей музики. Темброві закономірності у вертикальному і горизонтальному виразах.

## РОЗДІЛ VI. СПРОБА ГАРМОНІКО-ІНТОНАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ

### 1. ТРИСТАН-АКОРД ЯК ГАРМОНІКО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ФЕНОМЕН . . . . . 119

### 2. ПРО ГАРМОНІЮ СКРЯБІНА НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ЕТЮДА ОР. 56, № 4 . . . . . 126

### 3. ПРО ГАРМОНІЧНУ ІНТОНАЦІЮ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ . . . . . 133

### БІБЛІОГРАФІЯ . . . . . 159

Радянське теоретичне музикознавство переживає плин дуже відповідальний період, який характеризується активним збагаченням музичної теорії надбаннями багатьох суміжних наук. В цьому процесі проблеми гармонії належать до найбільш актуальних і важливих.

Пошук нової, досконалішої методології пізнання гармонічних явищ можна характеризувати як багатогранний і суперечливий процес. Спостерігаються тенденції і до повного перегляду традиційних понять, і до рішучого відторгнення нового, і до певної рівноваги традицій і новаторства. У взаємній боротьбі і разом з тим взаємному доповненні народжується та істина, що рухає наукову музично-теоретичну думку в майбутнє.

В ході наших подальших міркувань щодо змісту гармоніко-інтонаційних явищ виникають неодноразові посилання на різноманітні музично-теоретичні концепції вітчизняних і зарубіжних музикознавців. Посилання ці, як правило, епізодичні і стосуються або локальної проблеми, або того чи іншого кардинального положення концепції.

Серед досліджень радянських музикознавців нас цікавлять насамперед ті, які мали значний вплив на загальний розвиток музично-теоретичної науки в цілому і гармоніко-інтонаційного її аспекта зокрема. Наша мета полягає не у всебічному аналізі конкретних концепцій (такий аналіз, природно, передував висловленню даних міркувань), а у виявленні тих положень, які безпосередньо відображують ставлення до гармоніко-інтонаційного в музиці або торкаються останнього в більшій або меншій мірі<sup>1</sup>.

Одне з перших місць в сучасній науці про музичну гармонію посідає теоретична концепція Ю. Тюліна. Теорія змінних функцій Ю. Тюліна істотно розширила уяву про сутність гармонічної функціональності та її діалектичного змісту.

Спираючись на дані функціональної теорії Г. Рімана, Ю. Тюлін розглядає гармонічну функціональність в множинності її проявів, виявляє її спрямованість до тотальної організації. В центрі його уваги — ті явища, які затверджували насамперед доцентрову спрямованість функціональної тріади: T — S — D.

<sup>1</sup> Під гармоніко-інтонаційним розуміємо не тільки загальне підкорення гармонічного інтонаційному, не тільки «зворотну» дію на інтонаційне різних «відкристалізованих систем», але і, насамперед, здатність гармоніко-інтонаційного очолити організацію музичного процесу в цілому. Гармоніко-інтонаційне знаходить вираз в особливій системі, центром якої є звукова вертикаль.

В численних роботах Ю. Тюліна є намагання подолати розуміння гармонічної функціональності як осередку лише доцентрових тенденцій. Зокрема, в «Теоретичних основах гармонії»<sup>2</sup> вишикає в доповнення до трьох основних гармонічних функцій ще одна — медіантова. Отже процес затвердження функціонального змісту гармонії розвивається не тільки в напрямку кварто-квінтових (домінантно-субдомінантних) висотних співвідношень, але і в протилежному, відцентровому напрямку, що наголошує на функціональній нескінченності гармонії і народжує якісь інші принципи організації музичного процесу з тенденцією до подолання традиційних ладо-мелодичних функціональних норм. Логічний розвиток цього міркування з точки зору звуковисотних співвідношень природно вимагає констатації суміжноступеневих, тритонових і решти можливих зв'язків з врахуванням якісної сторони інтервалу, а не тільки нормативних послідовань, які «відстоялися» в межах класичної ладотональної системи. Доцільно навести тут думку Ю. Тюліна: «...Треба визнати пошуки нових гармонічних засобів, вільних від безпосередньої і прямолінійної функціональної залежності»<sup>3</sup>. Дослідник, напевно, мав на увазі не просто знищення функціональних зв'язків в музиці, а інші форми їх функціонального виразу, що не вкладаються в рамки традиційних ладотональних норм.

Великий внесок зробив Ю. Тюлін у вивчення гармонічної вертикалі. Він визначив і глибоко розвинув тезу про фонічний зміст акордів, співзвуч, відкрив численні закономірності цього явища. Цілком погоджуючись з вченим в тому, що терцева структура акордів в логічній організації багатоголосої вертикалі виконувала і продовжує виконувати домінуючу роль, ми не можемо вважати вірною думку про те, що нетерцеві співзвуччя не народжують певної самостійної системи<sup>4</sup>.

Ми думаємо (і це підтверджується численними зразками музики різних епох і стилів), що терція краще за все виявляє себе не як «режисер» структурної організації вертикалі, а як «виконавець» і безпосередній учасник музичної дії. Значну частину «режисерської» ролі терції становить та, в якій здійснюється чисто «теоретичне» рівняння всіх вертикальних структур на найбільш звичний еталон терцевості. Насправді ж не терцевість обмежує собою певну систему вертикальних закономірностей, а останні включають в себе терцевість як значний, найбільш вагомий елемент тієї організації, яка постає у вигляді системи більш високого порядку.

Гармонічна концепція Ю. Тюліна має численні виходи у сферу, де домінують гармоніко-інтонаційні закономірності, але постають вони, в основному, як винятки з правил.

<sup>2</sup> Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965. Ця робота, виконана спільно з М. Привано, багато в чому узагальнює і удосконалює попередні дослідження Ю. Тюліна, в тому числі «Вчення про гармонію» (див.: Тюлин Ю. Учение о гармонии. Л., 1937, т. 1).

<sup>3</sup> Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. — У зб.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967, вып. 1., с. 133.

<sup>4</sup> Там же, с. 132.

Серед робіт Л. Мазеля, що стосуються гармонічної сторони музики, особливе місце належить, безсумнівно, фундаментальному дослідженню «Проблеми класичної гармонії», яке багато в чому узагальнює попередні пошуки вченого<sup>5</sup>.

Функціональний аспект гармонії в концепції Л. Мазеля в головному співпадає з положеннями Ю. Тюліна. Насамперед це виявляється в максимальній опорі на доцентрову тенденцію і намагання виявити єдність множинності гармоніко-інтонаційного з узагальненням функціонального у топіко-субдомінантово-домінантній тріаді. В зв'язку з цим уява про функціонально-гармонічне в інтерпретації Л. Мазеля має, на нашу думку, «ахілесову п'яту» — тобто неврахування тих функціональних явищ, що спрямовані в протилежний тоніко-субдомінанто-домінантній організації бік.

Розглядаючи гармонічні явища в органічній єдності з усім комплексом музично-виражальних засобів і, що найголовніше, в історико-естетичному аспекті, Л. Мазель природно приходять до важливих знахідок в області гармоніко-інтонаційного, істотно розширює і поглиблює уяву про неї. Це стосується, зокрема, однопотцевої гармонічної інтонації, мелодичного обґрунтування терцевості як своєрідного інтонаційного динамічного стереотипу та ін.

В теоретичних роботах Л. Мазеля суперечливість (і бачення цієї суперечливості) традиційного методу в оцінці гармонічних явищ і множинності фактів музично-художньої практики досягли значного кількісного і якісного зростання, внаслідок чого може (і повинна) народитись нова, інша система наукової уяви про гармонічні закономірності музики.

Помітною віхою в розвитку вітчизняного музикознавства є гармонічна концепція В. Золочевського. В багатьох статтях і двох фундаментальних дослідженнях («Про модуляцію», «Ладно-гармонічні засади української радянської музики»<sup>6</sup>) ця концепція знайшла досить повний вираз. Спираючись на численні зразки української музики (народної та професійної), В. Золочевський виявив гармоніко-інтонаційні закономірності, досі не помічені дослідниками, оскільки останні брали до уваги переважно професійний загальноєвропейський музично-художній досвід. Важливий крок вперед зробив вчений в розумінні функціонального змісту гармонії. «Не має підстав вважати, що тільки в кругообігу тоніка — субдомінанта — домінанта може бути тональна єдність»<sup>7</sup>, — в цьому висловленні концентрується вся суть трактування гармонічної функціональності і шляхів її розвитку від тотальної організації в напрямку нескінченно-функціонального. В. Золочевський виявляє особливе значення суміжноступеневих послідовностей гармоній і пропонує варіант функціональної логіки, що властива українській народній музиці і містить в собі закономірності європейського мажоро-мінору лише як певну частку того об'єк-

<sup>5</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1978.

<sup>6</sup> Золочевський В. Про модуляцію. К., 1972; Золочевський В. Ладно-гармонічні засади української радянської музики. К., 1976.

<sup>7</sup> Золочевський В. Ладно-гармонічні засади української радянської музики, с. 66.

тивного, що діє в музиці різних народів людства з різною мірою вагомості. Дослідник істотно розширив розуміння модуляції як процесу, який зароджується в монотональності і розвивається в сферу тональної нестійкості. Розширюючи уяву про ладно-гармонічну сторону музики, В. Золочевський виритул підійшов до народження теоретичної системи гармоніко-інтонаційного порядку.

Новаторськими рисами пізнання гармоніко-інтонаційних закономірностей відзначається концепція Ю. Холопова, що знайшла повний вираз в численних статтях і фундаментальних дослідженнях «Сучасні риси гармонії Прокоф'єва» і «Нариси сучасної гармонії»<sup>8</sup>.

Науковий метод Ю. Холопова охоплює величезний діапазон — від глобальних узагальнень стилевих явищ музичних епох до глибокого проникнення в інтонаційний світ музичних творів. Кропітка аналітична робота створює базу для висновків вищого порядку, без цього всі міркування естетичного, загально-стильового і художньо-семантичного характеру про музику загубили би матеріальну опору.

Запропозоване Ю. Холоповим поняття «центрального елемента системи» містить в собі суттєвий якісний стрибок від статичного, історично обмеженого розуміння гармонічної функціональності до досягнення її закономірностей в динаміці, в діалектичному русі. Дослідник звертається до нового методу гармонічного аналізу, долає інерцію традиційності, охоплюючи і сферу ладотональної дії гармонічних інтонацій, і сферу їх автономного, самостійного виразу. В пошуку логіко-інтонаційної надсистеми, яка б охопила всі прояви музично-інтонаційного і в історичному, і в стилевому аспектах, Ю. Холопов досяг вагомих результатів і, зокрема, дав наукове тлумачення багатьом явищам сучасної музики (тематична гармонія, прихована гармонія, індивідуалізація гармонічних структур, хроматизм функції та ін.).

Плідний подальший розвиток одержала гармонічна концепція Ю. Тюліна в ряді статей і «Лекціях по гармонії» Т. Бершадської<sup>9</sup>. Особливої уваги заслуговують її думки щодо удосконалення ладової класифікації. Вперше в музикознавстві дослідниця розповсюджує закономірності власне гармонії (вертикалі в тому числі) на поняття ладу, диференціює лад-монодію і лад-багатоголосся, виявляє властивості багатоголосих ладових систем (гармонічних ладів) і досягає рівня поняття «гармонічних ладів поза мажоро-мінорною системою»<sup>10</sup>.

В роботах багатьох науковців минулого і сучасного є вихід на рівень гармоніко-інтонаційних явищ. Необхідність цього випикала в тих випадках, коли пошук закономірності проривав оболонку відкритих ладотональних норм, не здатних за своїми можливостями охопити суть музично-художньої практики. Як правило, рух

<sup>8</sup> Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967; Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.

<sup>9</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978.

<sup>10</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии, с. 92.

до гармоніко-інтонаційного здійснювався не від власне гармонії, а від інших аспектів музично-художнього синтезу (ладотонального, структурно-логічного, темброво-акустичного, художньо-семантичного та інших).

Неодноразово використаний в нашій роботі термін «гармонічна інтонація» хоч і не має в науковій практиці широкого розповсюдження, але досить ґрунтовно підготовлений асаф'євським розумінням інтонації в музиці.

У зведених Є. Руч'євською численних визначеннях інтонації в роботах Б. Асаф'єва знаходимо і такі: «Інтонація-гармонія; протиставлення осмисленої гармонії, що природно виникає, автоматизму функціональних послідовностей»<sup>11</sup>. Є. Руч'євська приходить до висновку, що в асаф'євському тлумаченні інтонація не обмежується формальними рамками і проникає в усі засоби музичної виразності, в тому числі і в гармонічні послідовності.

В нашій праці ми спробуємо визначити і в необхідній мірі вивчити власне гармонічне як частину цілісно-музичного і на цій основі запропонувати таку систему наукового тлумачення гармонії в музиці, яка спиралася б у своїх положеннях не на обмежений досвід певного історичного періоду, а на еволюцію специфічного музичного мислення у множинності його проявів.

В ході дослідження основних аспектів проблеми ми не лишилися байдужими до тих, цікавих, на нашу думку, закономірностей, які, хоч вони і не мають безпосереднього відношення до гармоніко-інтонаційного, можна визначити як супутні.

## РОЗДІЛ I

### ДЕЯКІ ЕСТЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗУМІННЯ ІНТОНАЦІЇ

#### ПРО ІНТОНАЦІЮ ВЗАГАЛІ І ГАРМОНІЧНУ ІНТОНАЦІЮ ЗОКРЕМА

Термін «інтонація» має в музикознавстві два основних значення: у вузькому, суто прикладному, — це показник чистоти відтворення музичних звуків, в широкому — це та якість, яка затверджує музичний матеріал як художньо-змістовний, тобто, за словами Б. Асаф'єва, «музика — мистецтво, що інтонує зміст»<sup>12</sup>.

Музична інтонація в другому її визначенні — максимально абстрагована естетична категорія, матеріальна конкретизація якої в музичному мистецтві має величезну кількість виразів. Всі спроби звести їх до одного обов'язково приведуть до невдачі<sup>13</sup>. «Інтонацією може

<sup>11</sup> Ручевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования.— Сов. музыка, 1975, № 5, с. 129.

<sup>12</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.— Избранные труды. М., 1954, т. 5, с. 260.

<sup>13</sup> Див., наприклад: Ванслов В. Понятие интонации в современном музыковедении.— У зб.: Вопросы музыковедения. М., 1954, с. 203.

бути і звук, і тембр, і інтервал, і мелодичний уривок, і гармонічна послідовність (або акорд) — але лише як елементи системи, показники, що визначають її виразність»<sup>14</sup>.

Пропонований нами термін «гармонічна інтонація» є органічним компонентом поняття «музична інтонація» і синтезує численні інтонаційні фактори, що обумовлюють її зміст<sup>15</sup>.

Гармонічна інтонація — якість музично-художнього, яка відображує музичний процес у розвитку його вертикальних закономірностей. Ті самі гармонічні інтонації у складі різних інтонаційних комплексів можуть набувати різного (і навіть протилежного) виразного значення. Гармонічна інтонація в сукупності з поліфонічною<sup>16</sup> створює своєрідну «стереоскопічність» музики і відображує її просторово-часову сутність<sup>17</sup>.

Невипадково Асаф'єв вибрав мікросередок мелодичного процесу — інтервал — як об'єкт вивчення інтонаційної природи музики. Мелодичний інтервал — це найпростіша «клітина», з якої народжується інтонаційний зміст майбутнього твору, в якій закономірності музичного мистецтва виявляються в найбільш доступній для розуміння формі. «Всюди, де мова йде про інтервал, я трактую цей найважливіший елемент музики як виражальний і вважаю, що інтервал — одна з первинних форм музики, бо свідомість людини, шукаючи виразу у звуковій, тобто становлячись інтованою, неминуче виробляла стійкі опорні тоно-висотні точки («вузли») і зв'язки («арки») між ними для виявлення інтонаційної «постійності» або точних тонусів»<sup>18</sup>. Таємниці будови всесвіту пізнаються у вивченні будови найпростіших білкових клітин. Мікросвіт будь-якого явища дійсності (в тому числі мистецтва) і його макросвіт взаємопов'язані і взаємообумовлені. У зв'язку з цим серед великої кількості матеріальних виражень гармонічної інтонації особливого значення для науки набуло те, яке умовно можна назвати первинним.

Первинна гармонічна інтонація — найменший осередок багатоголосі музичної тканини, що синтезує мелодичні і гармонічні інтвали-інтонації у вертикаль і народжує нову виразову музичну якість.

Первинна гармонічна інтонація — така стадія розвитку гармонічного процесу, на якій здійснюється порівняння структурних (фонічних) і звуковисотних якостей двох суміжних вертикальних моментів музичної тканини. Будь-який процес гармонічного розвитку можна уявити як ланцюг первинних гармонічних інтонацій зі змінним зна-

<sup>14</sup> Ручевская Е. Интонационный кризис и проблемы переинтонирования.— Сов. музыка, 1975, № 5, с. 130.

<sup>15</sup> Термін «гармонічна інтонація» подекуди зустрічався в окремих музикознавчих роботах, але його зміст ніде не було розкрито повністю.

<sup>16</sup> Визначення поліфонічної інтонації подаємо далі.

<sup>17</sup> Ця закономірність зароджується в одноголосі, досить ясно виявляється в двоголосі, повністю розкривається в багатоголосі і додатково визначається показниками метроритму, динаміки, тембру та ін.

<sup>18</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.— Избранные труды. М., 1954, т. 5, с. 168.

чепням вертикалей, що його складають. На основі внутрішніх закономірностей виникає можливість зведення цієї множинності первинних гармонічних інтонацій до кількох основних типів. Їх класифікація являє собою граничну абстракцію множинності проявів гармонічного начала в музиці у своєрідному логіко-інтонаційному аспекті. Але про це мова піде дещо пізніше.

Цей аспект вивчення гармонічних явищ — вимога сучасності до музично-теоретичної науки, що розглядала дані явища переважно як відображення іманентних закономірностей класичної ладотональності. Разом з тим, традиційні ладотональні закономірності являють собою лише одну (хоча і важливу) з форм організації музичного процесу.

Між гармонічною інтонацією і принципами організації музичного процесу існують складні діалектичні взаємозв'язки. В гармонічній інтонації зосереджено творчий імпульс, вихідне вольове начало. Принципи організації музичного процесу — форми втілення цього імпульсу в поєднанні з іншими інтонаційними факторами. Причому гармонічна інтонація — первинна, принципи організації музичного процесу — вторинні.

Хвилеподібність історичного розвитку різних музично-гармонічних стилів (період зародження нових стильових якостей, їх розквіт і зів'язання) багато в чому визначається співвідношенням двох компонентів гармонічної сфери: біля підніжжя хвилі — народження якісно нових гармонічних інтонацій в надрах традиційних (притаманних конкретній музично-історичній епосі) принципів організації музичного процесу; на підйомі хвилі — еволюція принципів організації гармонічного процесу, зумовлена вимогами нового художнього змісту; на гребені хвилі — своєрідна рівновага цих двох компонентів, їх естетична взаємовідповідність, і на спаді — домінування принципів організації музичного процесу над змістом гармонічних інтонацій, «гальмуюча» роль перших по відношенню до других.

Взаємозв'язок гармонічних інтонацій і принципів організації музичного процесу в чистому, сконцентрованому вигляді до цього часу не вивчався. З огляду на це в розвитку наукової уяви про гармонію в музиці досить часто спостерігаємо дві крайності: перетворення іманентних закономірностей тієї або іншої, притаманної конкретному історичному періоду, організації музичного процесу в дійсний для всіх епох і стилів еталон; відрив гармонічної інтонації від її існування і прояву в тих або інших принципах організації музичного процесу. Ці крайності відображують аналогічні явища музично-художньої практики: традиціоналізм, в якому домінують інтонаційний стандарт і безухильне додержання відкрystalізованих канонів, і безгрунтовне новаторство, де інтонаційні знахідки випливають без зв'язку і погодження їх з усвідомленими принципами організації музичного процесу даної епохи.

Взаємовідношення гармонічної інтонації і ладотональної системи (як однієї з найважливіших сторін музикального процесу) в історичному аспекті виглядає так:

1. Період повного підкорення гармонічної інтонації функціональ-

ним закономірностям мелодичних ладів в межах однієї тональності. Це первинні форми багатоголосся і гетерофонія у багатьох її різновидах.

2. Період прориву гармонічною інтонацією рамок однієї тональності і вихід в міжтональний простір. Це поступова поява таких гармонічних інтонацій, які характеризуються відцентровими тенденціями і ніби пов'язують різні ладотональні сфери. Кульмінації це явище досягло в епоху розвиненого романтизму.

3. Період прориву гармонічною інтонацією меж тональної системи і вихід в позатональний простір. Це випадки такого гармонічного розвитку, в якому принципи організації музичного процесу спираються не на класичну ладотональність, а на безпосередні звукові асоціації та закони інтонаційної логіки. Зазначені явища пасамперед характеризують гармонію пізнього романтизму і сучасної музики<sup>10</sup>.

Природно, ми констатували ці періоди в навмисному їх протиставленні. В дійсності кожний історичний етап не відкидав досягнення попереднього, а накопичував слуховий гармоніко-інтонаційний досвід, створюючи все більш складну (кількісно і якісно) картину взаємовідношення гармонічної інтонації і принципів організації музичного процесу.

Відмічені періоди не жорстко розмежені на шляху еволюції гармонічних закономірностей — це етапи розвитку і удосконалення музично-художньої свідомості, виявлення нових якостей художньо-творчої волі по відношенню до об'єктивних законів музичного мистецтва.

В перший із зазначених періодів ладотональна організація ототожнювалась з принципами організації музичного мислення. Гармонічна інтонація була у повній залежності від цієї тотожності. Між функціональним змістом ступенів ладу і акордів-співзвуків, основними тонами яких були ці ступені, як правило, суперечності не виникало.

В другий період нові інтонаційні закономірності гармонії народжують свою автономну організацію, площина якої пересікається, але не співпадає з площиною традиційної ладотональної організації. Емпіричні спроби пояснити зміст цих нових явищ в гармонічній сфері музичного мистецтва призвели до народження таких понять як «випадкові сполуки», «несправжні послідовності акордів», «колеристичні акорди», «еліпсис» і т. п. Зміст гармонічних явищ, що розуміються під цими досить «туманними» визначеннями, можна досягнути тільки за допомогою такої методології, яка спирається на суперечливу єдність гармонічної інтонації і принципів організації музичного процесу, притаманних кожному конкретному історичному етапу розвитку музичного мистецтва.

<sup>10</sup> Запропонована класифікація не включає той період зародження ладотональної свідомості, в якому принципи організації музичного процесу спирались на порівняно обмежене коло безпосередньо-інтонаційного в його мелодичному і гармонічному виразах.

В третьому періоді гармоніко-інтонаційні закономірності домінують в комплексі принципів організації музичного процесу і народжують нову якість музично-інтонаційного, усвідомити яку, виходячи з критеріїв, придатних для перших двох періодів, неможливо.

Поступово якості співвідношення гармонічної інтонації і принципів організації музичного процесу, що з'явилися в послідовно-історичному русі, набули значення аспектів гармоніко-інтонаційного мислення в цілому (в одночасному їх виразі) і складно переплелися в численних проявах сучасного музичного стилю.

Звернення до інтонаційної природи музики, розгляд гармонічних закономірностей в інтонаційному аспекті створює можливість для розуміння їх дійсної, а не удаваної суті, для усвідомлення суперечливої єдності тих компонентів, що в сукупності народжують гармонічну якість музики.

## 2. ЗАГАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКЕ І МУЗИЧНО-СПЕЦИФІЧНЕ РОЗУМІННЯ ГАРМОНІЇ

Розуміння гармонії як відповідності частин цілого, злиття різних компонентів об'єкту в органічній єдності<sup>20</sup>, виникло як результат узагальнення наукового досвіду в усіх без винятку сферах розумової діяльності людства.

Усвідомлення гармонії як абстрактної категорії на шляху розвитку наукової уяви відображувало рівень філософської думки, а також специфіку тієї області, що піддавалася науковому аналізу. У використанні поняття «гармонія» спостерігається постійна тенденція до поєднання його загального і специфічно спрямованого тлумачення.

Ця єдність надзвичайно суперечлива в сучасному теоретичному музикознавстві. Дослідники помічають, що «навіть в рамках музикознавчої літератури зустрічаються вказівки на те, що терміном «гармонія» користуються для визначення досить далеких один від одного явищ»<sup>21</sup>.

Різні тлумачення гармонії в музиці при всій їх непогодженості (в окремих випадках і з об'єктивно існуючими фактами) співпадають в одному — визначенні як гармонічної якості звуковисотних відношень.

«Гармонія — сфера виразових засобів музики, що заснована на закономірному поєднанні тонів у співзвуччі і на закономірному зв'язку співзвучч»<sup>22</sup>, — стверджують Ю. Тюлін та М. Привано. Природно виникає питання: чи розповсюджується поняття гармонії на інші сфери прояву музичного (ритм, тембр, структура і т. п.), де звуковисотний елемент не є визначним? Відповідь може бути тільки позитивна. Очевидно, за загальним розумінням гармонічного, останнє не може не існувати в усіх компонентах музичного на різних рівнях.

<sup>20</sup> Див.: Большая советская энциклопедия. М., 1974, т. 3, с. 370.

<sup>21</sup> Мещеряков Т. Гармония и гармоническое развитие. Л., 1976, с. 25.

<sup>22</sup> Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965, с. 24.

Очевидно, при такому усвідомленні гармонії в музиці антитезою до неї виступає дисгармонія.

Поряд з цим фактом (і на противагу йому) в процесі узагальнення музично-художнього і наукового досвіду в музикознавстві виникло дослідження поняття гармонії тільки з однією (хоч і надзвичайно важливою) сферою прояву музичного — звуковисотними закономірностями.

Незадоволення існуючими в музикознавстві визначеннями гармонії («гармонія є висотна організація музичних звуків», «гармонія — це звуковисотна організація музичного твору», «гармонія є висотна структура») висловлює Ю. Холопов: «...і в такому широкому формулюванні поняття гармонії все ж не вбирає в себе таких важливих теоретичних категорій, як мелодія (не охоплює її лінійності, ритмової, синтаксичної структури), поліфонія (не охоплює загальних питань складу, фактури, тематичного, ритмічного і лінійного співвідношення голосів, форми), гомофонія (не охоплює питань фактури, тематизму, форми, лише частково торкаючись функції голосів)»<sup>23</sup>.

Очевидно, ця незадоволеність випливає в результаті відсутності диференціації розуміння гармонії як загальної філософської категорії і гармонії як специфічно спрямованого музично-наукового поняття.

Серед багатьох компонентів музично-виразального звуковисотні відношення в найбільшій мірі і на найранішій стадії розвитку людських аналітичних можливостей піддавалися раціональному пізнанню.

З виникненням багатоголосся і закономірностей вертикалі поняття гармонії в музиці тісно пов'язується з «миттю, що зупинилась», тобто з зафіксованим у музичній свідомості динамічним стереотипом — акордом. З часу народження акорду розуміння гармонії в музиці пов'язується саме з ним. Акорд і відповідно можливість дискретного усвідомлення музичного процесу знову-таки і на новому, більш високому рівні створювали передумови для раціонально-аналітичного наукового вивчення. Ще більш зміцніла позиція акорду як стійкої терцевої структури з виникненням гомофонно-гармонічного складу, в якому гармонічний зміст одержав автономію не тільки в процесуальному (компонент гармонічного складу), але і в одночасному виразі.

Завдяки збагаченню музикознавства досвідом суміжних наук, і пасамперед історичного і діалектичного матеріалізму, була усвідомлена нетотожність структури акорду і функції, що він виконує в системі багатоголосого музичного мислення, уразливість такого розуміння гармонії в музиці, яке спирається на структуру акорду історично віджившої інтонаційної категорії. «Акорд нетерцевої структури», «співзвуччя, що виконує роль акорду», — в цих сучасних визначеннях є намагання відобразити, осягнути зміст організації багатоголосого процесу на рівні узагальнення різних історичних періодів його еволюції і, разом з тим, тут використовуються терміни-поняття, що виникли на ґрунті показників історично обмеженого етапу.

Проникнути в суть гармонії в її музично-специфічному вираженні допомагають дані про розвиток поліфонічного в музиці — не випадко-

<sup>23</sup> Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 44.

во гармонію і поліфонію вже довгий час трактують як єдність двох головних і протилежних якостей багатоголосся.

Розвиток наукової уяви про поліфонію пройшов складний шлях еволюції — від констатації суто технологічних засобів втілення поліфонічного до естетичного усвідомлення поліфонії як важливої складової частини багатоголосого музичного процесу. Великі досягнення епохи західноєвропейського Ренесансу в області поліфонічного багатоголосся на поверхні явища знайшли вираз у затвердженні в професіональному музичному мистецтві певного кола технологічних засобів поліфонічної композиції. Ці засоби виникли на ґрунті ладо-мелодичної і ладо-гармонічної організації в певні історичні періоди і мали великий вплив на розвиток поліфонічного мислення в майбутньому. Осягнення справжньої суті поліфонічного начала в музиці багато в чому здійснювалось шляхом подолання такого розуміння, в якому було присутнє ототожнення кола технологічних засобів поліфонічного письма певної історичної епохи з поліфонічним змістом музики всіх музично-історичних формацій.

Поліфонія — це якість музичного багатоголосого мислення, в якій зосередилась тенденція до орієнтації свідомості на зміст мелодичних ліній, а вертикальні закономірності підкорені цій тенденції.

Аналогічно до цього гармонія в її музично-специфічному значенні — це така якість багатоголосого мислення, в якій зосередилась тенденція до орієнтації на вертикальні утворення та їх взаємозв'язок в процесі розвитку, зміст же мелодичних ліній підкорені цій тенденції. Гармонія і поліфонія (але не гармонія і дисгармонія) є протилежні якості багатоголосся, що створюють свою суперечливу єдність його сутність. «Поліфонічна музика, — зазначає А. Дмитрієв, — поєднує в собі логіку багатоголосого музичного розвитку — логіку специфічних полімелодичних зв'язків — з логікою вертикальних мелодичних співзвуч, основу яких складає яскрава динаміка ладових функцій»<sup>24</sup>. І гармонія, і поліфонія містять в собі два аналогічні елементи — вертикаль і горизонталь, але в їх контрастному діалектичному співвідношенні. На цьому ґрунті і виникають два протилежні, але взаємодоповнюючі методи аналізу, що віддзеркалюють дві сторони процесу музичного мислення: «Гармонічний аналіз намагається інтегрувати голоси, розглядаючи пасамперед результат їх сукупної, узагальненої дії. Поліфонічний аналіз — навпаки — намагається розглянути голоси і знайти в їх дії реальну різницю»<sup>25</sup>.

В історичному розвитку музичного мистецтва прояв гармонічного і його взаємозв'язок з поліфонічним поступово видозмінювались. Розширюється і поглиблюється розуміння поліфонічної сторони музики. Наприклад, в наш час до кола поліфонічних явищ залучено народно-підголосковий склад, поліфонізацію гармонічного багатоголосся, синтез багатоголосих шарів, приховану поліфонію та ін. Розширено поняття поліфонічного і в аспекті формоутворення, зокрема це стосується виявлення «великої поліфонічної форми»<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Дмитрієв А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962, с. 6.

<sup>25</sup> Тиц М. Вопрос, требующий внимания. — Сов. музыка, 1973, № 9, с. 98.

<sup>26</sup> Протопопов Вл. История полифонии. М., 1962, с. 230—231.

Аналогічні в принципі явища виникли і в розумінні гармонічного змісту музики: істотно «посунено» терцію як володарку монополії на організацію багатоголосї вертикалі, здійснюється активний пошук в усвідомленні ладо-гармонічної (в протилежність ладо-мелодичній) організації багатоголосся, все більш розповсюджується поняття «модальної» гармонії, яка відображує складні співвідношення гармонічного і мелодико-поліфонічного, що не вкладаються у відкриті зовані норми музично-теоретичного пізнання.

Запропоноване вище визначення гармонії в музиці впливає з об'єктивного становлення цього поняття в еволюції музично-художньої практики і наукової уяви про неї. Таке формулювання дає можливість зосередити увагу на одній важливій, надзвичайно специфічній закономірності музичного мистецтва і, разом з тим, розглядати цю закономірність в органічній єдності з усім комплексом музичних засобів.

### 3. ДВІ СФЕРИ ПРОЯВУ МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОГО

Протягом довгого періоду в розвитку мистецької культури людства музичне існувало тільки в його звуковому виразі. Між звучанням музики і її сприйманням не було ніякого допоміжного прошарку. Усна народна піснетворчість і інструментальне виконавство передавали свої традиції від покоління поколінню в усній формі. На основі останньої народжується і затверджується безпосередньо-інтонаційна сфера музичного мистецтва, що найбільш природно втілює систему «творець музики — слухач».

З виникненням умовно-знакової форми запису звуків, з розвитком і затвердженням надалі нотної системи з'являється певний прошарок між відтворенням музики і її сприйманням. Це одна із здібностей людського розуму до абстрагування усвідомлених понять (в даному випадку музично-інтонаційних) і обміну інформацією в умовній формі. «Нотна система музики, — зазначає І. Хабаров, — виникла як одна із знакових систем, спираючись на чисто раціональний рівень пізнання»<sup>27</sup>.

Прошарок абстрактно-інтонаційного з розвитком і ускладненням музичного змісту — з одного боку і удосконаленням здібності до абстрагування логічних понять — з іншого привели до затвердження абстрактно-логічної сфери музики, яка втілилася не тільки в нотному записі, але й у великій кількості проєкцій логіки музичного мислення на графічні, математичні і інші позамузичні форми виразу. Це положення підтверджується, зокрема, висловлюванням Ш. Мюшпа: «Мене часто питають, чи чую я музику, коли читаю її, чи звучить в моїй свідомості оркестр, коли я пробігаю очима сторінки партитури. Я думаю, що всі диригенти без труднощів можуть уявити собі звучання партитур класичної музики. Значно складніша справа з сучасними творами, в яких композитори шукають незвичайних ефектів, де ор-

<sup>27</sup> Хабаров И. Философские проблемы симеотики. М., 1978, с. 107—108.



кестровка набуває особливо важливої ролі, де зустрічається найне-сподіваніша суміш тембрів»<sup>28</sup>.

Виникли надзвичайно складні діалектичні взаємостосунки між сферами безпосередньо-інтонаційного і абстрактно-логічного. Провідне місце належить і буде палєжати сфері безпосередньо-інтонаційній. Крилата теза Асаф'єва «почути — це вже зрозуміти»<sup>29</sup> — однаково актуальна для минулого, сучасного і майбутнього, і музиканти завжди будуть «звертатися до слуху як до першого і останнього критерія»<sup>30</sup>.

Разом з тим протягом багатьох століть розвиток музичної культури неможливо уявити без використання абстрактно-логічної сфери, точніше — без її єдності із сферою безпосередньо-інтонаційною. В цій єдності, у співвідношенні двох її елементів знаходять пояснення числені складні явища музичного мистецтва минулого і сучасного. Прагнення до органічної єдності двох сфер спостерігається як в самій музичній творчості, так і у її вивченні. «Чути очима, бачити вухами» — висловлений в афористичній формі ідеал високої професійної культури музиканта, де усвідомлення музики спирається як на безпосередньо-інтонаційну (чути), так і на абстрактно-логічну (бачити) сфери музичного і їх взаємний зв'язок.

З удосконаленням можливостей абстрактно-логічної сфери виникають передумови для підміни нею сфери безпосередньо-інтонаційної. Перша постає часом як один з автономних (іноді цілком самостійних) виражень музичного. В цих випадках діалектичний зв'язок двох означених сфер може бути порушено, і абстрактно-логічне не затверджується зворотним зв'язком з безпосередньо-інтонаційним, а перероджується в сферу позаінтонаційного. Під цим розуміємо не просто можливість або неможливість звукового відтворення тієї або іншої абстрактно-логічної конструкції, а відрив її від музично-інтонаційного словника людства, в якому нагромаджено величезну кількість свідомих і підсвідомих семантичних зв'язків з життєвим оточенням, з загальнолюдським життєвим досвідом в його музично-інтонаційному втіленні. Отже, інтонація на кожному рівні її прояву постає не тільки як логічна звукова організація, але і як певний заряд змістовно-розумового, що не завжди може бути виражений позамузичально.

Розцінюючи музику як ідеальний об'єкт для кіберпетичних експериментів, завдяки їй, здавалося б, відокремленим від життєвого змісту абстрактно-логічним закономірностям, не враховують удавану самостійність останніх і неможливість охоплення ними музичного у всій його повноті і специфічності<sup>31</sup>. В зв'язку з цим моделювання музики на електронно-обчислювальних машинах на сучасному рівні їх можливостей — не стільки «об'єктивний метод вивчення закономір-

<sup>28</sup> Мюниш Ш. Я — дирижер. — Сов. музыка, 1957, № 3, с. 93.

<sup>29</sup> Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс, с. 170.

<sup>30</sup> Стравинский И. Из петербургских воспоминаний. — Сов. музыка, 1970, № 6, с. 109.

<sup>31</sup> Див.: Зарипов Р. Кибернетика и музыка. М., 1971, с. 8.

ностей творчості»<sup>32</sup>, скільки об'єктивістський. Він випускає важливу ланку в ланцюзі музично-творчого процесу — єдність абстрактно-логічного і безпосередньо-інтонаційного.

Набір літер, а не змістовний словесний вираз думки впізнається без особливих труднощів. Відрізнити ж набір звуків, що одержали поверхово-формальну організацію, від музики, наповненої інтонаційним змістом, значно важче. Саме це і робить музику зручним об'єктом для абстрактно-логічних експериментів.

В процесі створення віршів і музики за допомогою електронно-обчислювальних машин існує величезна різниця. В першому випадку програмування спирається на слова — семантичні елементи мови, в другому — на окремі звуки, що семантичного значення не мають, або на абстраговані схеми ладової організації — фактично «засурдинений» відзвук дійсно інтонаційного. Музика, скомпонована ЕОМ, в переведенні на мову вірша буде мати вигляд набору літер, організованих на структурно-синтаксичному, але не на семантичному рівні. Дійсно музична композиція за допомогою ЕОМ можлива лише за умов узагальнення в програмі складних взаємозв'язків інтонаційних елементів музики, що виступають як єдність логіки і життєвої доцільності. «Гуманітарні науки — жалюгідне поприще для нових математичних методів», — стверджує Н. Винер і обґрунтовує цю думку тим, що «в них відсутні тривалі відрізки часу за істотно постійних умов»<sup>33</sup>. В повній мірі це стосується і закономірностей музичного мистецтва. Програма ЕОМ для компонування музики лише тоді буде здатна розв'язати ці складні завдання, коли охопить все розмаїття інтонаційних взаємозв'язків, накопичених музичною культурою людства. Крім того, в кожному повноцінному музичному творі ми виявляємо не тільки традиційні норми, але й винятки з цих норм, що створюють в сукупності з традиційними художню унікальність твору, фактично складають його духовну цінність. Машина ж поки що використовує рівень музично-мовний, до того ж в значному його обмеженні певною історичною стадією існування.

Наші міркування щодо музичних творчих можливостей ЕОМ не слід сприймати як нехтування будь-якими спробами математичного моделювання, а лише як усвідомлення складності цього завдання, розв'язання якого спроможне охопити тільки окрему ділянку музично-інтонаційного.

Абстрактно-логічна сфера може перетворитися і в затвердження дійсно музичного і в заперечення його. Наприклад, музично-виховна система К. Орфа<sup>34</sup> — один із проявів активного протесту проти подавлення безпосередньо-інтонаційної сфери абстрактно-логічною, проти обтяжування розвитку музично-інтонаційної свідомості молоді сумою атрибутів, що подають музику в абстрактно-логічній формі.

Сфера абстрактно-логічного у відриві від безпосередньо-інтонаційного в сучасній музиці не тільки набуває значення частково доміну-

<sup>32</sup> Див.: Зарипов Р. Кибернетика и музыка, с. 5.

<sup>33</sup> Винер Н. Кибернетика. М., 1963, с. 74.

<sup>34</sup> Див. про це: Баренбойм Л. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. М., 1978.

ючої, але в багатьох випадках перетворюється в єдину форму музичного самовиразу, народжує всю систему закономірностей інтонаційного мислення. Це додекафонія, серійна техніка, стохастична музика і інші напрями сучасного музичного «авангарду», які повністю або майже повністю розірвали зв'язок з безпосередньо-інтонаційною сферою музичного. Абстрактно-логічна сфера в цих творчих напрямках виступає як самоізолювана і єдина форма передачі інтонаційного досвіду. Пригадати інтонаційний зміст музики такого плану неможливо, бо його в дійсності тут немає. Можна згадати фактуру, ряд технічних засобів, малюнок партитури і характер звукового потоку, міру напруження звучання — тобто все те, що в музиці є лише комплексом допоміжних засобів. Ті сучасні напрями музичної творчості, що спираються на позаінтонаційну сферу, по суті, «паразитують» на точках зіткнення безпосередньо-інтонаційного і абстрактно-логічного, підходять до створення музично-інтонаційного з того боку, який не вимагає творчих емоціональних зусиль і в кінцевому підсумку (що цілком закономірно) призводить до художньо-неповноцінних результатів. Останні — продукт механічного, графічного і математичного конструювання — покликали до життя особливий метод їх аналізу — чисто кількісне «сортування» звукових показників, що повертаються знову ж в сферу інтонаційних абстракцій, обминаючи сферу безпосередньо-інтонаційного.

Точні науки «можуть і повинні допомогти в розумінні лише деяких сторін художніх явищ, але не можуть стати універсальним засобом пояснення, а тим більше виконання творів мистецтва»<sup>35</sup>.

В останні роки життя А. Шенберг різко повертається від сфери абстрактно-логічної до безпосередньо-інтонаційної, і це відчувається не тільки в його музиці, але й у висловлюваннях такого плану: «Часто, слухаючи якийсь концерт, я опиняюсь несподівано ніби в чужій країні, без розуміння, як я там опинився: модуляцію здійснено таким чином, що не вкладається в моїй свідомості»<sup>36</sup>.

З іншого боку, сучасна музична творчість вже не може впоратися зі своїми завданнями без ґрунтовної допомоги досягнень абстрактно-логічної сфери. На всьому шляху історичного розвитку музичного мистецтва виявляються численні приклади того, як творчий імпульс являє собою щось позаінтонаційне, але в ході подальшого розвитку виникає його органічне злиття з безпосередньо-інтонаційним. Такі численні теми-символи (Баха, Шумана, Шостаковича та ін.) або твори, в основу яких покладено певну логічну позаінтонаційну тезу.

Абстрактно-логічна сфера музичного мистецтва накопичила величезну кількість прикладів, які не вкладаються лише в рамки безпосередньо-інтонаційної сфери і які з повним правом представляють велику ділянку закономірностей процесу музичного мислення.

В. Шкловський відтворює бесіду О. М. Горького з О. К. Глазуновим, який піклувався про пайки для талановитих музикантів в важкі роки

<sup>35</sup> Кон Ю. О теоретической концепции Яниса Ксенакиса.— У зб.: Кризис музыкальной культуры и музыки. М., 1976, с. 134.

<sup>36</sup> Schoenberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, Schott, 1955, S. 27.

ідеї громадянської війни (1921 р.). На питання Горького — чи подобається Глазунову музика п'ятнадцятирічного Шостаковича, якого тоді було включено до списку, Глазунов відповів: «Жахливо! Це перша музика, яку я не чую, коли читаю партитуру. Мені не подобається, але справа не в цьому, час належить цьому хлопчику, а не мені. Мені не подобається. Що ж, дуже жаль... Але це і буде музика, треба дати академічний пайок»<sup>37</sup>. Класик російської музики подолав в собі неприязнь до нового, невідомого (в даному випадку до збільшення абстрактно-інтонаційної сфери в музиці Шостаковича) і відчув в молодому композиторі провісника майбутнього.

В випадку з викладеним децю односторонньою пам уявляється думка П. Хіндеміта: «Конструкцію в нашій тотальній тональності навіть в самих складних формах композитор завжди може аналізувати на слух»<sup>38</sup>.

Отже, оптимальне розв'язання проблеми інтонаційності в музиці полягає в діалектичній єдності безпосередньо-інтонаційної і абстрактно-логічної сфери, що багато в чому відображує єдність емоціонального і раціонального в пізнавальній діяльності людства в цілому.

## РОЗДІЛ II

### ДЕЯКІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗУМІННЯ МЕЛОДИКО-ІНТОНАЦІЙНОГО

#### 1. БІЛЯ ДЖЕРЕЛ МЕЛОДИКО-ІНТОНАЦІЙНОГО

Одна з об'єктивних закономірностей музичного процесу полягає в пошуках протилежної інтонаційної якості по відношенню до даної. Серед множинності форм прояву цієї закономірності спостерігаємо дуже важливу — коли виникає не лише контрастне зіставлення інтонацій, але й зберігається в певній мірі їх спільність. Контрастна інтонаційна якість в таких випадках народжується в процесі трансформації вихідного музичного матеріалу, і це становить глибокий діалектичний зміст музичного процесу. Вихідна інтонаційна якість перетворюється в похідну. В останній зливаються в органічну єдність два протилежні компоненти: вихідна інтонація і нова, контрастна. Процес мелодичного мислення, його логічність і змістовність багато в чому забезпечується паралельним розвитком двох інтонаційних потоків: в одному з них зберігається зв'язок з попереднім матеріалом, в другому — наявний рух до інтонаційно нового, контрастного. Назвемо умовно перший інтонаційною тезою, а другий — інтонаційною антитезою.

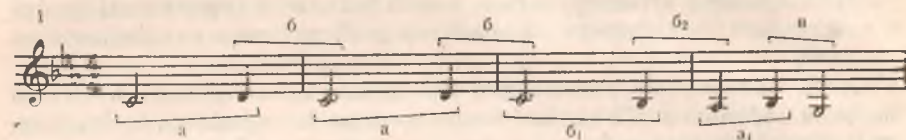
В процесі інтонаційного розвитку завжди існує певна постійна величина, що включає в себе якість інтонаційної тези, і певна змінна величина, що втілює якість інтонаційної антитези. Якісні показники цих двох сторін похідної інтонації можуть знаходитись у найрізноманітніших кількісних співвідношеннях.

<sup>37</sup> Шкловський В. Жили-были. М., 1960, с. 164.

<sup>38</sup> Хиндемит П. Умирающие воды.— Сов. музыка, 1967, № 5, с. 106—112.

В системі «чистих» звуковисотних співвідношень інтонаційні тезовість і антитезовість визначаються порівнянням висотного положення звуків і напрямком їх руху<sup>39</sup>. Арістоксен (354—300 до н. е.) в своїй роботі «Елементи гармонії», розглядаючи звуки в їх послідовності, помітив, що наша свідомість відчуває потребу їх порівнювати, і вважає, що зрозумілість музики залежить від почуття і пам'яті, і що треба не тільки чути звуки, але і пам'ятати раніш почуте, щоб порівнювати їх між собою<sup>40</sup>.

На рівні вихідних звуковисотних співвідношень перша фаза в мелодії головної теми Другого концерту С. Рахманінова являє собою такі взаємовідношення інтонаційних тези та антитези (1):



Інтонації, що порівнюються	Тезова інтонаційна якість	Антитезова інтонаційна якість
A—б	спільність звуків	протилежний напрямок руху
б—а	спільність звуків	протилежний напрямок руху
б—б <sub>1</sub>	спільність одного звука; тотожні інтервали і спільний напрямок руху	різновисотність інтонацій
б <sub>1</sub> —б <sub>2</sub>	спільність одного звука; тотожні інтервали і спільний напрямок руху	різновисотність інтонацій
б <sub>2</sub> —а <sub>1</sub>	спільність звуків	протилежний напрямок руху
а <sub>1</sub> —в	спільність одного звука	протилежний напрямок руху; кількісна і якісна різниця інтервалів

Виявлений рівень мікроінтонаційних мелодичних закономірностей (назвемо його первинним) об'єктивно діє у взаємозв'язку з усіма іншими, більш масштабними. Але саме на цьому первинному рівні виникає «таїнство» перетворення звукового матеріалу в інтонаційну якість. Таким чином оголюються ті закономірності, які на більш масштабних рівнях подавлені системами більш високого порядку, хоча мають істотний вплив (як правило, його не легко виявити) на зміст останніх.

<sup>39</sup> Під «чистою» системою звуковисотних відношень ми розуміємо таку, яка штучно і свідомо розглядається поза зв'язком з іншими інтонаційними системами (метритмічною, ладовою, тембровою та ін.)

<sup>40</sup> Цей факт відмічає Абрамо Базеві в «Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia» (1862 р.). Цитується за виданням: Шевальє Л. История учений о гармонии. М., 1932, с. 137.

На первинному рівні мелодико-інтонаційного розвитку виявляємо такі закономірності специфічної інтонаційної логіки на ґрунті музичної пам'яті:

1. Відновлення мелодичної інтонації в її незмінній якості (буквально повторність). Цю особливість ми назвемо перспективною музичною пам'яттю, що точно відновлює звуковий зміст інтонації і її звуковисотну спрямованість. В прикладі 1 це повторність інтонації а.

2. Кожна мелодична інтонація приховує в потенції свій же варіант — інтонацію в протирусі, бо без такої дії мислення неможливо усвідомити інтонацію взагалі. Інтонаційний зміст можна пізнати (сприйняти, усвідомити) тільки шляхом слухового порівняння звуків ре і до і саме в такій послідовності. В прикладі 1 ця сторона музичної пам'яті реалізована в процесі мелодичного розвитку інтонації б. Таку особливість музичної пам'яті, що відновлює хід інтонаційного розвитку в протирусі, ми назвемо ретроспективною.

Обидві вище зазначені і охарактеризовані особливості музично-інтонаційної пам'яті — найбільш прості і безпосередні форми її прояву, але багато в чому визначають внутрішню суть мелодичного мислення.

3. Здатність абстрагувати інтонаційну якість і породжувати її інтонаційний варіант (як своєрідно автономно існуючий) на іншій висоті звукової шкали. Крім того, ця особливість знаходить свій вираз і в перспективних, і в ретроспективних інтонаційних варіантах тезової інтонації а і а<sub>1</sub>, б і б<sub>1</sub>; ретроспективні варіанти — в порівнянні інтонацій а і б<sub>2</sub>, б і а<sub>1</sub>. Таким чином, інверсія мелодичної теми в протирусі є ідеальною реалізацією здібності музичного мислення абстрагувати інтонаційну якість і створювати її потенціально і об'єктивно існуючий варіант в своєрідній вертикальній проекції.

В темі концерту Рахманінова ця здатність реалізується в порівнянні інтонацій а і б, причому виникає в найбільш простому первинному варіанті — звук до сприймається як своєрідна вісь, на яку нанизуються дві інтонації. Інтонація а природно створює можливість випливання інтонації б<sub>1</sub>.

В різноманітних формах мелодичного змісту музики розглянуті здібності мелодико-інтонаційного мислення знаходять різний прояв: від порівняно «чистої» диференційованої дії — до складного синтезу, від розосередженості — до утворення однієї з ідеальних форм втілення протилежних якостей.

Однією з ідеальних форм реалізації можливостей перспективної музичної пам'яті є імітаційний розвиток народних мелодій в професійній музиці.

Оновлення в пам'яті попереднього мелодичного матеріалу (інтонації, субмотиву, мотиву, фрази) і порівняння його з подальшим породжує необхідність інтонаційної координації за вертикаллю, що приводить досить часто до виявлення прихованих канонічних закономірностей, які можуть бути реалізовані без штучного вторгнення в оригінальну народну мелодію. Ця закономірність властива мелодичному мисленню взагалі, але особливо вона відчувається в мелодіях тих на-

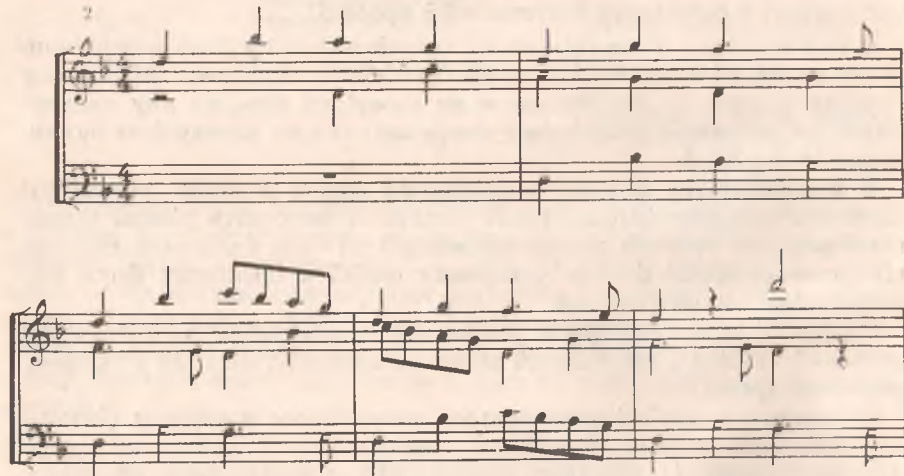
родних пісень, які пройшли довгий шлях шліфування і удосконалення в багатьох поколіннях виконавців:



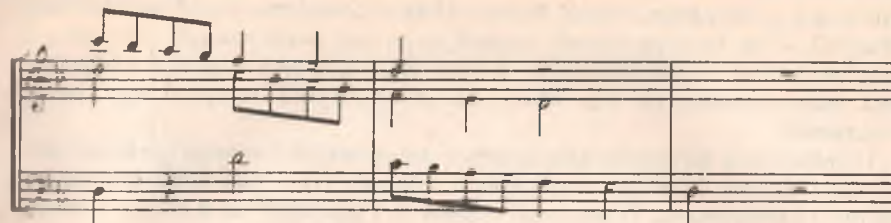
У схемі 1 мелодичний відрізок Б єдиної лінії розвитку А — Б в результаті одночасного інтонаційного порівняння з відрізком А викликає необхідність координації.

Цю об'єктивно існуючу закономірність мелодико-інтонаційного мислення композитори відтворюють (як правило, інтуїтивно), викладаючи народні пісенні мелодії в своїх творах у вигляді канонів. Така можливість — не плід композиторської праці, а реалізація прихованих особливостей мелодико-інтонаційного процесу.

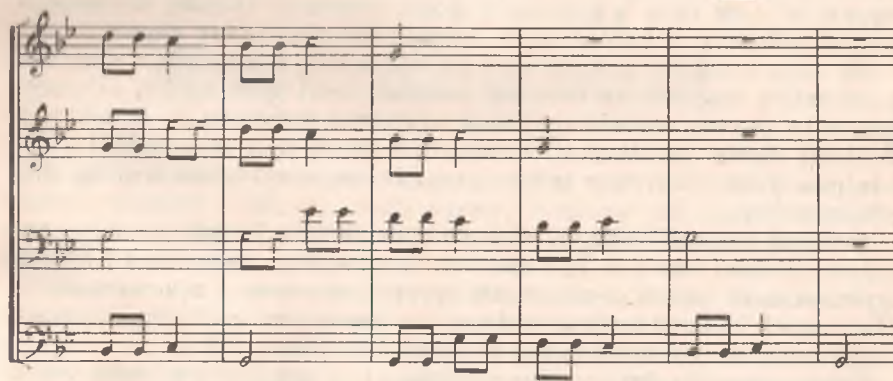
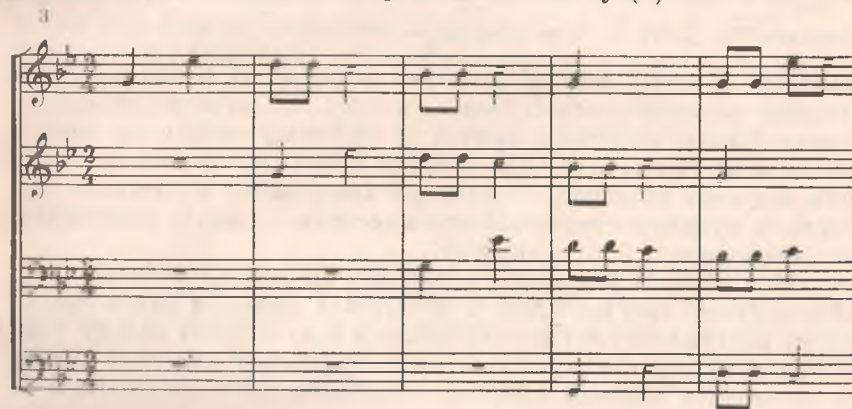
Перспективна інтонаційна пам'ять виявляється на різних рівнях музичного мислення — і в інтонаційному мікросвіті, і в інтонаційному макросвіті. В деяких випадках це явище існує одночасно на різних рівнях<sup>41</sup>. Наприклад, у відомій обробці М. Леонтовича української народної пісні «Ішов чумака бережком» реалізована можливість викладу мелодії у вигляді двоголосого канону в октаву на основі одноктактів. Цим прихований імітаційний потенціал народної мелодії не вичерпується. Перспективна музична пам'ять при створенні, шліфуванні, удосконаленні цієї мелодії «спрацьовувала» не тільки на рівні структурно оформлених одноктактів, але і на рівні первинних мелодичних інтонацій. Так виникає можливість нового варіанту двоголосого канону — з півтактовим зсувом голосів і сумісним звучанням цих канонів в триголосому викладі (2).



<sup>41</sup> Явище докладно розглянуто у нашій статті «Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях» (див.: Народна творчість та етнографія, 1962, № 4) і в музично-теоретичному нарисі «Про багатоголосий потенціал вірменських народних мелодій» (рукопис, бібліотека ХІМ, Харків, 1982).



Про дивовижні можливості перспективної музичної пам'яті свідчать численні мелодичні зразки українських народних пісень<sup>42</sup>. Наведемо тут лише один приклад — заспів пісні «Ой кум до куми залицявся», в якому довершеність інтонацій, що порівнюються, досягла ідеальної виразності і створила можливість звучання цієї народної мелодії у вигляді чотирьоголосого канону (3).



Вище відмічені закономірності можуть виявлятися і у різноманітних інверсіях мелодичної теми. В них створюється контрастний по відношенню до вихідного мелодичний тематизм, і, разом з тим, збе-

<sup>42</sup> Є всі підстави констатувати ці можливості в мелодичному музичному мисленні взагалі.

рігається з останнім певна інтонаційна спільність. Засіб мелодичної інверсії — не просто сухий розрахунок, не раціональна вигадка, а відображення і затвердження у творчому процесі однієї з об'єктивних закономірностей, що властива інтонаційній природі музичного мислення.

Інтонаційна антитеза знаходить в мелодичній інверсії найрізноманітніші форми просторово-часового виразу. Це і часткова видозміна мелодії (наприклад, її ладовий варіант), і проведення в іншій тональності, у збільшенні, зменшенні і т. п.

Цікаві зв'язки випливають між двома типами мелодичної інверсії: ракохідної і в оберненні (4).



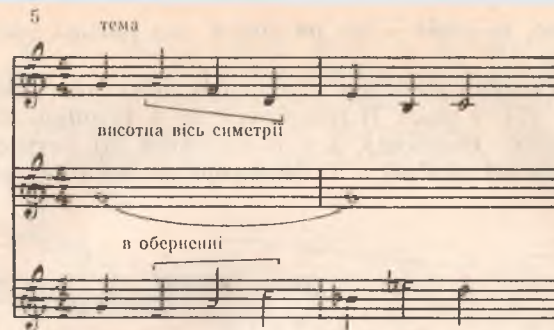
Ракохідна інверсія мелодії можлива завдяки дії однієї з граней інтонаційно-слухової пам'яті. Справа в тому, що музична свідомість не тільки фіксує, зберігає в пам'яті ту або іншу мелодичну тему в її початковому (вихідному) варіанті, але й приховує в потенції можливість звукової реалізації її багатьох інверсійних прототипів. Ця особливість музичного інтонаційного мислення — одна з найголовніших, що визначають його специфіку.

Ракохідна інверсія виникає в результаті дії ретроспективної інтонаційно-слухової пам'яті. Одна з небагатьох аналогій цього явища в іншому виді мистецтва спостерігається в кіно — показ фільму (або окремої сцени) від кінця до початку. Створюється комічний ефект, який суперечить законам природи — розвиток процесу навпаки. В музиці ж — це одна з важливих форм пізнання часових закономірностей дійсності в унікальному інтонаційно-звуковому виразі.

Ще одну аналогію виявляємо в людській мові і, зокрема, в поезії — можливість збереження вихідної послідовності букв-звуків, за вимогою слів, речень, віршів від кінця словесної побудови до її початку. В цьому явищі (паліндром) безперечно діють ті ж інтонаційні закономірності, але значення їх в мовному інтонуванні менш істотне, ніж у музичному.

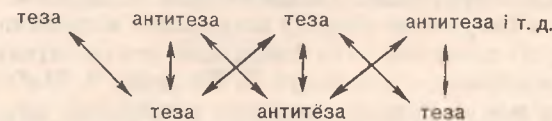
Інверсія мелодії-теми в оберненні — дія вже іншої грані інтонаційно-слухової пам'яті. Тут виникає інтонаційна абстракція і народжується нова якість — своєрідна просторово-часова протилежність. При точній імітації в оберненні завжди наявна висотна вісь симетрії, що розподіляє два інтонаційні тематичні варіанти (5).

Ретроспективна інтонаційно-слухова пам'ять виявляє себе тут в досить складній формі — звуковисотна інтонаційна якість викристалізовується з музичного контексту, перетворюється у своєрідну автономну абстракцію і матеріально втілюється в іншому просторово-часовому виразі. Проведення теми-мелодії в точному оберненні — максимальне вираження однієї з суттєвих властивостей мелодико-інтонаційного мислення.

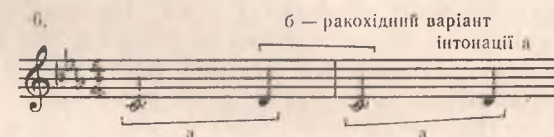


Кожна художньо повноцінна мелодія має рівні інтонаційної тези та антитези, що спираються на ретроспективну інтонаційно-слухову пам'ять.

Мікроінтонаційні мелодичні закономірності завжди знаходяться в складних діалектичних взаємовідношеннях з постійною змінністю функцій:



Точна повторність мелодичної інтонації (структурно-тематичний рівень) приховує в собі її ракохідний варіант (6). Він виникає в результаті обов'язкового і усвідомленого повернення до початкового звука інтонації. Отже, для здійснення повторення інтонації свідомість повинна пройти той же шлях, але в зворотному напрямку.



Ретроспективна музична пам'ять створює особливу сферу інтонаційної антитези і має, на нашу думку, безпосереднє відношення до не вирішеної ще до нашого часу загадки системи унтертонів Г. Рімана<sup>43</sup>.

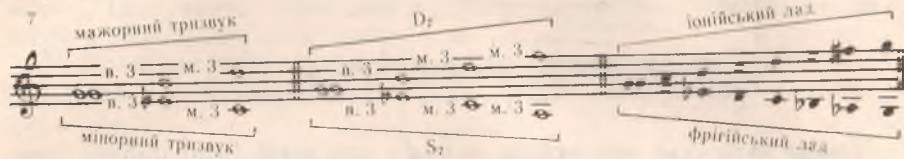
Унтертоновість, множинність проявів вертикальних інтонаційних якостей в оберненій симетрії в рімановському розумінні спираліся лише на акустичні дані натуральної шкали обертонів. В цьому фатальна помилка великого вченого. Відірвана від живої музично-інтонаційної сфери система унтертонів повисла в повітрі.

«Ріман сам розумів, — зазначає Л. Шевальє, — що найголовнішим доказом існування нижніх призвуків є потреба, яку в них відчува-

<sup>43</sup> Riemann H. Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle. Berlin, 1875.

ють»<sup>44</sup>. Звичайно, потреба — ще не доказ, але сигнал того, що цей доказ повинен бути<sup>45</sup>.

Унтертонова система знайшла в музиці надзвичайно різноманітні форми втілення (7), і зміст її приховано не в інтонаційно-інертній шкалі натуральних обертонів, а в об'єктивній дії ретроспективної музично-інтонаційної пам'яті, в її безпосередньому і абстрагованому виразах.



З часу появи трактату Глареана «Dodecachordon» (1547 р.) виникає величезна кількість здогадок та спроб доказу існування мінорного тризвуку в природній першооснові звуків. Спроба наукового обґрунтування акустичного походження мінорного тризвуку належить Царліно, Рамо, д'Аламберу, Бюсе, Гельмгольцеві, Етінгенів та багатьом іншим вченим. «Чому ледве гідному згадування віддаленню від малої до великої терції властива така виняткова психологічна дія, і досі залишається загадкою», — констатує П. Хіндеміт<sup>46</sup>. Мабуть тому, що кожна відстань має не тільки зовнішньо-кількісний, але й внутрішньо-якісний критерій. Саме цьому переплисти океан часто легше, ніж перейти Рубікон.

Дуалізм мажорного і мінорного тризвуків знаходиться в центрі рімановської системи унтертонів. Серед всіх тверджень про об'єктивність мінорного тризвуку вирізняються такі, суть яких ґрунтується на різноманітних, більш або менш дотепних комбінаціях звуків обертонового ряду або звукорядів діатонічних ладів. Для подібних маніпуляцій високоорганізована логіка ладових звукорядів, що довгий час шліфувалися і удосконалювалися, і феномен натуральних обертонів утворюють великі можливості. Та все ж жодна із звукових комбінацій не дала відповіді на головне питання: чому в природі існує мажорний тризвук у готовому вигляді, а мінорний тризвук, що виконує в музично-ладовій свідомості роль антитези мажорному, не має природних джерел? Відповіді на це питання поки що не існує. Проблема дуалізму мажору і мінору наштовхується на інтонаційну дію цих закономірностей і обмежується констатацією факту музично-художньої практики.

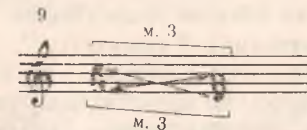
В затвердженні будь-якого музичного явища бере участь музичне мислення в усій множинності його пасивних і активних відношень до акустичних закономірностей і в багатоманітних проявах специфічно-інтонаційних якостей на різних рівнях їх організації. На рівні пер-

винних мелодико-інтонаційних зв'язків взаємообернення мажорного і мінорного тризвуків затверджуються як особливий прояв ретроспективної музичної пам'яті інтонаційного мислення.

В пропонованому прикладі (8) виникнення теми в оберненні — результат дії інтонаційних закономірностей в їх складних взаємовідношеннях:



Вихідний звук *соль* є тут своєрідною віссю, що поділяє результати дії перспективної і ретроспективної музичної пам'яті. Інтонаційна теза абсолютно тотожна інтонаційній якості в її абстрагованому вигляді. А інтонаційна антитеза характеризується тут протилежним напрямком звуків і різним висотним положенням інтонацій. Винятком є лише інтонація *б1*. Мінорний і мажорний тризвуки в їх горизонтальному вираженні виникають як взаємопов'язані варіанти інтонаційної якості, як дуалістичний феномен інтонаційного мислення (9). Організація матеріалу спирається тут на звукову спільність центральної «вісевої» інтонації (*ля — фа* і *фа — ля*), що виникла як «слід» ретроспективної інтонаційної пам'яті (в протирусі) і як абстрагування інтонацій, що знаходяться в оберненому відношенні (*фа — ре* і *ля — до*), але відштовхуються в своєму існуванні від двох різних звуків центральної інтонації (*ля* і *фа*).



Затвердження в музичній свідомості дуалізму мажорного і мінорного тризвуків здійснювалось комплексом мелодико-інтонаційних, ладо-мелодичних, ладо-гармонічних і багатьох інших зусиль. Ми розглянули тільки один з факторів — мелодико-інтонаційний на його вихідному (первинному) рівні. Є підстави стверджувати, що мелодико-інтонаційне джерело суперечливої єдності мажорного і мінорного тризвуків — одне з багатьох, направлених до однієї мети. Все це народжує висновок про існування мелодико-інтонаційного обґрунту-

<sup>44</sup> Шевальє Л. История учений о гармонии. М., 1932, с. 154.

<sup>45</sup> Чудово відчув це музичне явище, передав його суть і довів засобами живопису М. Чурльоніс у своєму циклі «Соната сонця» і особливо в картині «Фуга».

<sup>46</sup> Цит. за виданням: Холопов Ю. О теории Хиндемита. — Сов. музыка, 1963, № 10, с. 50.

вання і багатьох інших музичних явищ, що знаходяться у взаємному оберненні.

До останніх належить і загадкова протилежність яскравих акордових представників двох основних нестійких функцій класичної гармонії:  $D_7$  і  $S_7$ . З точки зору первинного мелодико-інтонаційного змісту вони перебувають в такому взаємозв'язку: малий септакорд з мажорним тризвуком і малий септакорд із зменшеним тризвуком в мелодико-інтонаційному плані поєднуються звуковою спільністю інтонацій  $a$  і  $a_1$ , де  $a_1$  виникає як безпосередній слід ретроспективної пам'яті (в оберненні і протирусі), а  $b_1$  і  $v_1$  являють собою абстраговану ретроспективну якість інтонацій  $b$  і  $v$  у оберненні (10).



Стає ясною і прихована суть двох видів мелодичних інверсій — в протирусі і оберненні (4). Тема в протирусі — прояв ретроспективної якості інтонаційного мислення на новому узагальненому рівні, де дискретність інтонацій, що порівнюються, зливається у більш масштабній якості в єдиному цілісному інтонаційному процесі. Тема в оберненні — аналог теми в протирусі, що спирається на здібність музичного мислення до звуковисотного абстрагування інтонаційної якості і прояву її в іншому просторово-часовому виразі, тобто вертикальному.

Шукаючи закономірності, що доповнюють можливості ладотональної динаміки, а в сучасній музиці досить часто констатують її більше або менше послаблення, дослідники природно звернули увагу на різного роду симетричні форми організації музичного процесу<sup>47</sup>. В. Холопова констатує самостійність функціонування цих принципів організації: «Система інтервальної симетрії сама по собі ще не є ні діатонічною, ні хроматичною. Незважаючи на різномірність і диференційованість дії, вона має цілком самостійний загальний принцип, який і носить назву періодичної симетрії»<sup>48</sup>. До цієї думки можна додати, що всі прояви симетрії в музиці — не що інше, як реалізація потенціальних закономірностей інтонаційних тези і антитези в синтезі всіх форм їх прояву: перспективному, ретроспективному, абстрагованому, з проекцією на горизонталь і вертикаль.

<sup>47</sup> Серед робіт, що присвячені цій проблемі: Schröder H. Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Leipzig, 1902; Jakobik A. Die assoziative Harmonia in der Klavier-Werken Claude Debussys. Würzburg, 1940; Холопова В. Симметрия интервалов в музыке Прокофьева.— Сов. музыка, 1972, № 4; Туйск О. Пять закономерностей в одном мотиве.— Сов. музыка, 1978, № 3 та ін.

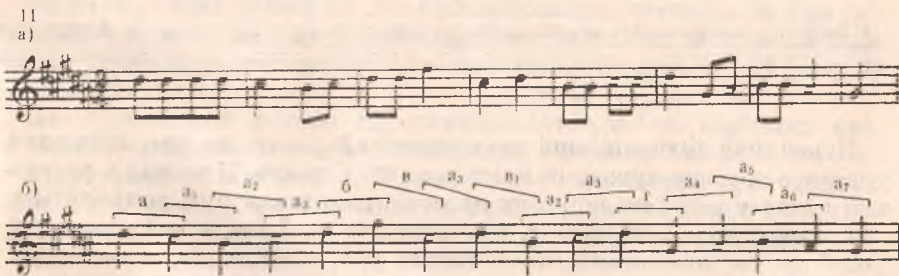
<sup>48</sup> Холопова В. Симметрия интервалов в музыке Прокофьева.— Сов. музыка, 1972, № 4, с. 106.

Закономірності первинного рівня мелодичних інтонацій дають можливість в певній мірі досягнути і якості мелодичного процесу, що уособлюють окремих випадок прояву закону парсипомії, «згідно з яким кожна побудова, що звучить в дійсний момент, мислиться як частина цілого, свідомість, забігаючи вперед, будує узагальнену, найбільш можливу і просту гіпотезу продовження, спираючись при цьому на традиції, що склалися, і на внутрішні музичні закономірності розвитку в кожному конкретному випадку»<sup>49</sup>.

Тезовість і антитезовість мелодико-інтонаційного розвитку істотно доповнюють ті фактори, що перетворюють послідовність звуків в наповнену змістом музичну думку, багато в чому обумовлюють її логічність, виразність, неповторність. Паралельно з ладотональним, метроритмічним, структурним та іншими рівнями діє і безпосередньо звуковий первинний інтонаційний рівень, який узагальнює в собі загальнонародські риси музичної мови, робить її інтернаціональною. Створення мелодії і її сприймання — це процес взаємовідношення нової і вже засвоєної первинно-інтонаційної якості. Він ґрунтується на дії інтонаційної пам'яті в її перспективних і ретроспективних проявах, в безпосередньо звукових і аорчно-інтонаційних зв'язках.

Мелодії різних історичних епох спираються на об'єктивні закономірності інтонаційної пам'яті, що зумовлюють логіку первинно-інтонаційних зв'язків. Перевага плавного поступеневого руху, наприклад, в мелодіях європейського середньовіччя, нехарактерність для них стрибкоподібного розвитку багато в чому обумовлені можливостями музично-інтонаційного мислення конкретної епохи, досить вузьким діапазоном використання абстрактно-інтонаційної пам'яті і порівняно неконтрастним співвідношенням тезовості та антитезовості. Так музично-художня образність епохи, її соціально-психологічні властивості відтворюються не безпосередньо, а відбиваються в особливостях розвитку музичного мислення і, зокрема, в первинних мелодико-інтонаційних закономірностях.

Вражають досконалістю первинної мелодико-інтонаційної логіки численні зразки пісенної творчості всіх без винятку народів світу. Наприклад, в мелодії російської народної пісні «Ходила младашенька» первинно-інтонаційний зміст можна звести до такої схеми:



<sup>49</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 32.

Перетворення в суху схему, здавалося б, умиртвляє живу музику. Але це не зовсім так, оскільки цілеспрямована аналітична операція здійснюється для того, щоб потім виявити більш загальні закономірності вже на вищому рівні розуміння. Ми сконцентрували увагу на прихованих рисах мікроінтонаційного, свідомо ізолюючи його від синтезу виражальних засобів. Ми «оголили» звуковисотний зміст народної мелодії і не приймаємо до уваги повторність звуків, бо вона не народжує (в звуковисотному аспекті) антитезової якості. Інтонація, заснована на повторності звуків, в цьому відношенні інертна. Інтонаційний зміст мелодії розглядаємо на тому рівні її існування, який не диференціює інтервали якісно. Ця умовність на зміст нашого аналізу принципово не впливає.

Тезова інтонація — імпульс *a* (суміжноступеневий низхідний рух) продовжує жити в своїх антитезових варіантах:  $a_1$  і  $a_2$ ,  $a_3$  і т. п. Як варіант, що виникає в результаті опори на перспективну пам'ять і абстрагування інтонації, — в інтонаціях  $a_1$ ,  $a_5$ ,  $a_7$ ; як варіант, що виникає в результаті опори на ретроспективну пам'ять, — в інтонації  $a_3$  і з абстрагуючим варіантом — в інтонаціях  $a_2$ ,  $a_4$ ,  $a_5$ .

Серед використаних в цій народній мелодії інтонацій є й такі, в яких антитезовість знайшла найбільш яскравий вираз, — це *b*, *v*, *z*. Їх тезовість виявляється на рівні вторинних інтонаційних зв'язків, що діють у найрізноманітніших формах: тут і симетрична будова інтонаційних комплексів, і секвенційне їх співвідношення, і суперечлива їх єдність, коли перша інтонація ( $a_3$ ) дана в буквальному повторенні (як результат дії інтонаційної перспективної пам'яті в найпростішому виразі), а інтонація *b* знаходиться у взаємообернених відношеннях з інтонацією  $b_1$  (абстрагована ретроспективна пам'ять, що реалізується в інтонаційному протирусі), і приховане передбачення звучання чистої квінти і чистої квірти — крайніх звуків яскраво окресленого інтонаційного комплексу (12).



Первинний інтонаційний звуковисотний рівень не дає, природно, уяви про образно-художній зміст мелодії. Скласти її можна в результаті синтезу всіх інтонаційних якостей: ладотональних, метроритмічних, структурно-тематичних, тембрових та ін. І все ж цей рівень, що уособлює звуковисотний інтонаційний рух, завжди діє, завжди присутній і багато в чому відображує логіку мелодичного процесу, істотно впливає на художньо-творчий зміст в цілому.

Доцільно класифікувати закономірності інтонаційного мелодичного розвитку таким чином:

### ПЕРВИННИЙ РІВЕНЬ

	ТЕЗА		АНТИТЕЗА
		{ Тезова інтонація Похідна інтонація	
1. Повторність інтонації	}	Перспективна пам'ять	1. Різниця звукового складу інтонації
2. Повторність на іншій висоті			2. Різниця у напрямку руху
3. Повторність у протирусі	}	Ретроспективна пам'ять	3. Різниця в інтервалі інтонації
4. Повторність у протирусі на іншій висоті			

### ВТОРИННИЙ РІВЕНЬ

1. Арочні зв'язки первинних інтонацій різного типу.
2. Арочні зв'язки в результаті дії прихованих голосів.
3. Безпосередні і арочні зв'язки інтонаційних комплексів різного структурного масштабу.

Розглянуті закономірності в поєднанні з усіма іншими мелодико-інтонаційними створюють особливу якість мелодичного, до нашого часу багато в чому ще не пізпану. Той аспект мелодичного, що визначається Е. Куртом як щось «енергетичне»<sup>50</sup>, має заряд руху в собі, стимул до розгортання мелодичного процесу, виникає у великій мірі як результат взаємодії тезовості і антитезовості на первинному і вторинному рівнях.

Ладотональний, метроритмічний і структурно-тематичний інтонаційний зміст мелодії не тільки організує її, але й впливає на співвідношення тезового і антитезового інтонаційного змісту первинного звуковисотного рівня.

Ладотональний фактор не тільки диференціює звуки за їх функціональним значенням, але й координує якісний зміст інтервалів-інтонацій, утворюючи систему «теза — антитеза» на особливому рівні її організації.

Метроритмічний фактор диференціює інтонації за виразним значенням і також створює свій специфічний рівень організації.

Структурно-тематичний — безпосередньо пов'язаний з вторинним рівнем звуковисотного інтонування, причому дія останнього виявляється тут як в синхронних, так і в асинхронних масштабних побудовах.

<sup>50</sup> Див.: Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1934.

Світ мелодичної мікроінтонації — пайпийчий шар і найважливіший фундамент музичного мислення. Міра використання його закономірностей відображає і міру розвитку музично-інтонаційного інтелекту, і міру засвоєння музики свідомістю. Якщо з цих позицій осягнути мелодику додекафонних і серійних творів, то побачимо таку закономірність: неповторність дванадцяти звуків піктонового ряду виключає з логіки музичного мислення той важливий її елемент, що виявляється в повторності інтонації і повторності в протирусі. Ця прогалина в ланцозі мелодико-інтонаційних зв'язків спричиняється до надзвичайно вузького виражального діапазону цих мелодій — з одного боку, та їх позаінтонаційного, некомунікабельного потенціалу — з іншого. Комплекс всіх музичних засобів тут істотно порушений, і це дає відповідний виражальний результат, зона дії якого обмежується гротеском, тотальним відчуженням.

І, навпаки, мелодії, що користуються великою популярністю і мають властивість вражати і запам'ятовуватися, втілюють закономірності мікроінтонаційного рівня в усьому його розмаїтті, без пехтування найпростішими інтонаційними зв'язками.

Мікроінтонаційні закономірності музичного мислення багато в чому допомагають пояснити ті явища мелодичного процесу, які вже давно піднесені до рівня об'єктивних законів, єдиним обгрунтуванням яких є тільки статичний показник художньої практики. Зокрема, закон хвилеподібності мелодичного руху спирається на ретроспективну пам'ять, яка вимагає повернення свідомості до вже засвоєного, і це реалізується на певній стадії мелодичного розгортання в потребі протилежної спрямованості руху.

Процес музично-інтонаційного розвитку в основі своїй має два суперечливі моменти: інтонаційну передбаченість і інтонаційну несподіваність. Єдність цих моментів — обов'язкова умова існування інтонаційно-змістовного, оскільки об'єктивно підкоряється детермінізму і своєрідно висловлює його<sup>51</sup>.

Вивчення мелодико-інтонаційного мікросвіту, мабуть, одна з найбільш перозроблених ділянок теоретичного музикознавства. Осягнення його закономірностей не тільки допомагає проникнути в потаємні скарби мелодії — найбільш простого і, разом з тим, найбільш складного прояву музичного, але й в зміст багатоголосої інтонаційної логіки і, нарешті, в інтонаційний макросвіт музики в цілому.

## 2. ГОЛОСОВЕДЕННЯ ЯК ОСЕРЕДОК ІНТОНАЦІЙНОГО

Принципи голосоведення (мелодичні зв'язки акордів, співзвуч, тобто ті фактори, що зумовлюють конкретний розвиток голосів музичної ткашини) не є зводом законів, що дійсні на всі часи і в усіх ху-

<sup>51</sup> Оригінально досліджує цю проблему в великому історичному масштабі Ю. Холопов. Див.: *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. — У кн.: Проблемы, традиции и повороты в современной музыке. М., 1982, с. 52—104.

дожньо-стильових умовах. Голосоведення — категорія історична, що видозмінюється і визначається сукупною дією факторів різного змісту.

Серед останніх найбільш вагомими уявляються пам такі:

1. Фактор мелодико-тематичний, згідно з яким рух голосу визначається насамперед «мелодико-тематичною ідеєю»<sup>52</sup>. Великого значення тут набуває бажання затвердити той або інший характерний мелодико-тематичний зворот і подолати дію всіх факторів, що обмежують і нівелюють характерність, унікальність мелодико-інтонаційного змісту. Дія даного фактору в комплексі з усіма іншими, що визначають зміст голосоведення, чи не в пайбільшій мірі відображає творчий потенціал композитора (відповідно і потенціал сприйняття слухача), оскільки збільшення суперечливої (конфліктної) єдності мелодико-тематичної ідеї і її інтонаційного оточення в контексті кожного конкретного музичного стилю має свою межу, за якою художня цілісність музики руйнується. Йти граничною зоною художньої цілісності і не торкатися зони дисгармонії дано тільки великим творчим обдаруванням. Майстерність, володіння технічною стороною композиції допомагає розв'язанню цього творчого завдання, але не є вирішальним моментом, бо перше слово тут належить творчій інтуїції, здатній серед величезної кількості варіантів інтонаційного відібрати єдиний необхідний.

Кожна музично-історична епоха в кожному конкретно-національному її вияві дає численні приклади, в яких відкрystalізовані норми голосоведення (вони багато в чому визначають стильовий базис) доповнюються випятками, що більшою або меншою мірою протирічать канонам. В цьому процесі виявляється художньо-інтонаційний пошук — не тільки розширення кола виражальних засобів музики, але й поглиблення їх змісту, розвиток «інтонаційного інтелекту» людства.

В післяромантичний період (умовно — з початку ХХ ст.) мелодико-тематичний фактор набуває особливого, небаченого раніше, значення. В музикознавстві це знайшло відображення, зокрема, в затвердженні таких термінів-понять як «емасипація дисонапсу», «розкріпачення голосоведення». Логічно визріває висновок про повну «свободу» голосоведення в сучасній музиці, про своєрідну «диктатуру» мелодико-тематичного фактору. Висновок цей невірний, бо «свободи» голосоведення не було, немає і бути не може. У сучасній музиці — це лише поверхова констатація деяких особливостей, які з'являються в таких випадках:

1) мелодико-тематичний розвиток вступає в складні взаємовідносини з іншими факторами, що зумовлюють норми голосоведення; характер цих відносин музична наука поки що осягнути не спроможна, безпосереднє ж сприйняття музики дає їм позитивну оцінку;

2) мелодико-тематичний розвиток руйнує єдність дії факторів, що визначають норми голосоведення, переходить в сферу дисгармонії і призводить до негативного творчого результату.

<sup>52</sup> «Тематична ідея» — термін Р. Петі.

Внаслідок цього визріває необхідність наукового пояснення специфічних норм голосоведення, вияву тієї зони інтонаційного, що відмежовує художньо-музичне від антимузичного.

2. Фактор ладо-мелодичний відображує іманентні закономірності ладотональності. Насамперед це система ладотональних зв'язків, де особливе значення мають центроспрямовані тяжіння тонів. Максимальна дія цього фактору призводить до півелювання мелодико-тематичного змісту, до інтонаційного стандарту. Разом з тим, об'єктивність ладо-мелодичних закономірностей, затвердження їх в музичній свідомості людства в результаті тривалого емпіричного пошуку принципів організації музичного процесу перетворює ці закономірності в постійно діючий фактор, що або підкоряє собі повонароджені закономірності голосоведення, або вступає по відношенню до них в складний суперечливий зв'язок. Фактор ладо-мелодичний постійно виступає (поза волею і бажанням композитора) як інтонаційний заряд величезної сили, до якого творець музики може ставитись по-різному, але ігнорувати його не може.

Ладо-мелодичний фактор затвердив ряд типових мелодичних і гармонічних інтонацій, що характеризують певну епоху інтонаційного мислення. В цей період ладо-мелодичні закономірності домінували, але ними не обмежувався зміст музично-інтонаційного в історичному аспекті.

Зазначений фактор в музичній науці знайшов відбиття насамперед в розумінні змісту тієї інтонації, що складає єдність дисонуючої (нестійкої) і консонуючої (стійкої) якостей і в такій послідовності названої «розв'язанням». В дійсності ж ці явища знаходять в музиці такі інтонаційні вираження: 1) неустій — устій; 2) устій — неустій; 3) устій — устій; 4) неустій — неустій<sup>53</sup>. Якщо першому типу інтонації властиве те, що називають «тяжінням», то в інтонації другого типу виникає дещо протилежна якість — «відштовхування». В третьому і четвертому типах інтонацій це ж явище знаходиться в стані своєрідної рівноваги на протилежному ґрунті — стійкості і нестійкості. Функціональні явища «тяжіння», «відштовхування» і «рівноваги» в дійсності являють собою не щось «енергетичне», а відображують в музичній свідомості інтонаційний потенціал функціональних закономірностей тієї або іншої системи організації музичного процесу, зокрема класичної тональної системи.

За загальними законами природи звуки тяжіють тільки вниз (затухання коливання звучного тіла). Зміст функціональних закономірностей музики, кількісна і якісна диференціація інтонаційних взаємозв'язків багато в чому аналогічні закономірностям зорового сприйняття. Останні глибоко розкриті А. Арнхеймом: «Сили, з якими ми маємо справу в процесі візуального вивчення предметів, можуть розглядатись як психологічний двійник або еквівалент фізіологічних сил, що діють в зоровій області головного мозку. Незважаючи на те, що ці процеси носять фізіологічний характер, психологічно вони відчува-

<sup>53</sup> Наведена ситематизація — не оригінальна знахідка автора. Численні музикознавці розглядали це явище саме в такій організації. Автор претендує на оригінальність лише деяких висновків.

ються як властивість самих об'єктів, що сприймаються. Дійсно, в процесі простого споглядання неможливо відрізнити їх від фізичних процесів, що протікають в об'єкті, так само, як неможливо відрізнити сон або галюцинацію від сприйняття реальних подій»<sup>54</sup>. Доказом пріоритету психологічних явищ над фізико-акустичними в даному випадку можуть бути численні приклади більш високого місцезнаходження устоїв, ніж неустоїв на звуковій шкалі музичних зразків.

Консонанс-устій може мати вигляд тонічного унісону, а ідеальний дисонанс-неустій — кластеру, що складається з усіх (діатонічних і хроматичних) тонів ладотональності. Між цими полярними зонами виразу стійкості консонансу і нестійкості дисонансу знаходиться величезна кількість їх найрізноманітніших проявів. Якщо врахувати несинхронність зв'язків ладотональної стійкості (консонансу) і нестійкості (дисонансу), то уява про кількість можливих інтонаційних варіантів пантовхується на нескінченність. Природно, раціональне пізнання відібрало для своїх спостережень ту частину інтонацій, що утворювала більш або менш стійкий і незмінний ряд: каданси, кадансоподібні звороти, інтонації, в яких виникала синхронність дії нестійкості — стійкості і дисонансу — консонансу. В цьому пізнанні особливого значення набула інтонація «неустій — устій», що уособлює центроспрямовані тенденції тієї або іншої організації музичного процесу і обмежує коло можливих інтонаційних зв'язків.

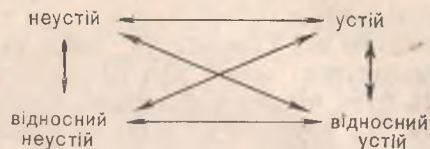
Інтонація «устій — неустій» вивчалася в значно меншій мірі, хоча і зумовлює можливість народження інтонації першого типу. Її дію можна умовно порівняти з розтягуванням пружини, з прикладанням певних сил для досягнення інтонаційного напруження. Інтонація ж «неустій — устій» — розслаблення напруження, що виникає як результат дії інтонаційних зв'язків в єдності з закономірностями тієї або іншої системи організації музичного процесу.

Інтонації «устій — устій» і «неустій — неустій» вивчені наукою ще в меншій мірі, і пояснюється це їх відцентровим пориванням в межах певної організації музичного процесу. Їм притаманна тенденція до скорочення діапазону між стійкістю і нестійкістю, консонуванням і дисонуванням і ніби винесення «за дужки» одного з компонентів інтонаційної системи: «устій — устій» (неустій), «неустій — неустій» (устій). Компоненти, що знаходяться в дужках, являють собою нескінченну кількість можливих інтонаційних розв'язань і, в зв'язку з цим, дуже утруднюють зведення інтонацій третього та четвертого типів до чіткої раціональної організації.

У співвідношенні розглянутих чотирьох типів інтонацій виникає ще більш складний рівень, на якому той або інший тип постає у вигляді певної інтонаційної зони. Тоді один тип інтонації одержує вираз в радіусі дії іншого інтонаційного типу. Як правило, це виникає не в послідовності полярних якостей стійкості і нестійкості, а на тих діапазонах шкали їх співвідношень, де мова може йти про відносну, порівняльну стійкість і нестійкість.

Один з варіантів цього явища можна уявити, наприклад, як таку схему:

<sup>54</sup> Арнхейм А. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 30.



Розв'язання  $D_7$  в  $I_6$ , — це одночасно і розв'язання неустоя в устій і відносного устоя у відносний устій.

Всі ці спостереження паведено для констатації численних градацій у відношеннях устоя і неустоя, дисонансу і консонансу, для доказу необхідності пошуку таких узагальнень в пізнанні інтонаційного змісту музики, які змогли б піднятися над нескінченною множинністю цих відношень і організувати уяву про них в струнку систему закономірних еволюційних взаємозв'язків.

На шляху розвитку ладо-мелодичного фактора розпізнаються два основні етапи: вияв свідомістю доцентрових тенденцій ладотональної системи та їх подолання в результаті затвердження інтонаційної логіки, яка розширює зміст ладотональності, з одного боку, і виходить за її межі — з іншого.

Доцентрові тенденції ладотональності спираються головним чином на півтонові тяжіння ладових неустоїв в устої (в цьому явищі особливої ваги набуває акустична близькість тонів) і загальне тяжіння тонів в тонічний устій.

В багатоголосому комплексі виникає явище функціональної переоцінки устоїв і неустоїв (один з виразів функціональної змінності) завдяки взаємовпливу тонів, що складають вертикальний комплекс. Первинна гармонічна інтонація  $V^6_7$  — I, незважаючи на кількісне збільшення стійких тонів у  $V^6_7$ , в дійсності збільшує потенціал нестійкості і фактично перетворює III ступінь в загострений неустій. Аналогічні парадокси ми виявляємо в багатьох інтонаціях, де участь тонічного звука приводить до його функціональної метаморфози завдяки гармоніко-інтонаційному фактору, про який мова піде нижче.

Явище «відштовхування» спостерігаємо в усіх випадках руху від устоя (відносного устоя) до неустоя (відносного неустоя), а також і в дезальтерації хроматичних тонів ладотональності. Лише в певній мірі висхідні і низхідні тенденції тонів, виражені в потному записі, відображують ретроспективну і перспективну єдність інтонаційного мислення. Ця єдність можлива як в одному тоні, так і в різних тонах вертикального комплексу. В останньому випадку виникає досить часто так зване «суперечення» — втілення у нотному записі протилежно направлених інтонаційних тенденцій. В сучасній музиці «суперечення» — вагомий інтонаційно-художній засіб, що особливо поглиблення і розширення можливостей інтонаційного мислення і усвідомлення таких функціональних зв'язків, які класичній музиці були невідомі (поєднання діатонічного тону і його альтерованого варіанта в одному вертикальному комплексі, наприклад). Головне правило, що затверджується на ґрунті сучасної музичної практики, таке: супереч-

ення повинно зумовлюватися мелодико-тематичним фактором, і ця умовленість має відображувати різний функціональний зміст суперечливих тонів не в статичному (вертикальному) плані, а в динамічному розвитку усього музичного контексту<sup>55</sup>.

3. Фактор гармоніко-інтонаційний відображує, насамперед, закономірності вертикального багатоголосого комплексу. Найбільш яскраво він виявляє себе в тих випадках, коли вступає в суперечливу єдність з фактором ладо-мелодичним. Цікаво це спостерігати, наприклад, в дії так званої «прокоф'євської домінанти». Виникнення даного акорду — значний стрибок в розвитку інтонаційного мислення. Природність розв'язання септими  $D_7$  низхідним рухом в терцевий устій тоніки долається тут висхідною альтерацією IV ступеня, що приводить до конфліктного єднання підвищеної септими і основного тону домінанти. Внаслідок цього виникає функціональне розшарування акорду, в якому шар тризвуч протиставляється басовому голосу.

Протидія мелодико-тематичного і гармоніко-інтонаційного факторів часто втілюється в домінуванні одного з них над іншим. Наприклад, недостатня з мелодико-інтонаційної точки зору змістовність руху голосів в зв'язку з намаганням створити насичену і фонічно урівноважену вертикаль. І протилежне явище — виникнення неповноцінної в гармоніко-інтонаційному відношенні вертикалі в результаті максимального затвердження мелодико-тематичної ідеї. Перше спостерігаємо, зокрема, під час розв'язання повного  $D_7$  в повний тонічний тризвуч, де ввідний тон всупереч ладовому тяжінню рухається в V ступінь ладотональності; друге — яскраво виражено, наприклад, в багатоголосому розвитку ядра головної теми I ч. Шостої симфонії П. Чайковського:  $I_6$  (з подвоєною терцією) —  $II_6$  (з подвоєним основним тоном) — V (з подвоєною терцією). В цьому прикладі (при розгляді вертикалі в статичному плані) виникають три випадки такого подвоєння тонів в акордах, які з гармонічної точки зору справедливо вважають невдалими. Спробуймо «поліпшити» звучання цих акордів, подвоївши тони згідно з гармонічними нормативами, і впевнімося в тому, що мелодико-тематичну ідею буде зруйновано, як і художній зміст музики в цілому.

Четвертий тип інтонації «неустій — неустій» — головна ділянка дії гармоніко-інтонаційного фактора, бо саме він визначає логіку інтонаційної організації і, зокрема, голосоведення.

Гармоніко-інтонаційний фактор посилює свою дію паралельно ослабленню ладотональної динаміки і багато в чому коригує мелодико-тематичний і ладо-мелодичний фактори, підкоряючи їх вимоги своїм гармоніко-інтонаційним нормам.

Зіткнення гармоніко-інтонаційного і ладо-мелодичного факторів знайшло, зокрема, відображення в неможливості терцевого виразу певних акордів в монотональній системі.

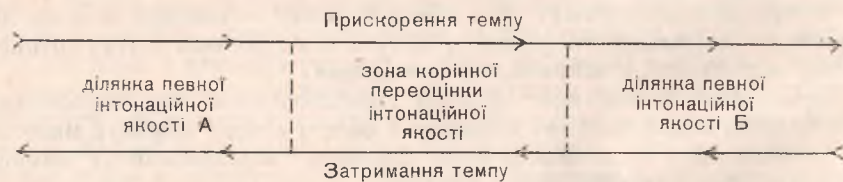
<sup>55</sup> Струнку класифікацію суперечень дано в роботі: Тюлин Ю., Прива-но II. Теоретические основы гармонии. М., 1965, с. 210—215.

Терцевий принцип будови акордів на основі комбінації тризвуків і септим різної якості робить можливим існування 12-ти септакордів, серед яких «не вкладаються» в систему монотональності два септакорди: зі зменшеним тризвуком і великою септимою, зі збільшеним тризвуком і зменшеною септимою. Останній септакорд існує переважно тільки як теоретичний об'єкт, бо, по-перше, енгармонічно дорівнює квінтсектакорду малого септакорду з мажорним тризвуком (досить пасивним з точки зору функціонального змісту) і, по-друге, містить нерозв'язане протиріччя в поєднанні збільшеного тризвуку зі зменшеною септимою. Великий септакорд зі зменшеним тризвуком досить вагомий в музично-художній практиці<sup>56</sup>. Виникає парадоксальне явище — акорд чуємо як стійку терцеву структуру (перспективно) і як зменшений тризвук за умов октавної єдності діатонічного і альтерованого варіантів його основного тону (ретроспективно). Цілком самостійний в гармоніко-інтонаційній сфері великий септакорд зі зменшеним тризвуком в ладо-мелодичній сфері структурно трансформується, повністю підкорюючись мелодичному процесу.

«Зіткнення» гармоніко-інтонаційного і ладо-мелодичного факторів спостерігаємо і в надзвичайно типовому явищі сучасної (в широкому розумінні) музики — своєрідному ігноруванні стадії розв'язання дисонуючого тону згідно з нормами класичних тяжінь у випадках, коли дисонуючий тон є елементом петерцевої структури, що затвердила себе як центральний елемент вертикальної організації. Природно, що таке явище створює великі можливості для дії мелодико-тематичного фактора, оскільки долає інерцію ладотональних тяжінь.

4. Фактор організації музики у часі (темпо-метроритмічний) знайшов відображення, зокрема, в узагальненні наукою залежності голосоведення від метроритму. «Інтонація — метроритм» — проблема, істотно розроблена стосовно до класичної і сучасної музики<sup>57</sup>. «Інтонація — темп» — проблема, що в більшості своїх аспектів ще не знайшла більш або менш певного розв'язання. В природі темпового сприйняття музики існує своєрідна зона (десь посередині шкали темпового діапазону музики), де численні аспекти музично-інтонаційного змісту одержують докорінну переоцінку.

Це явище можна уявити в такій схемі:



Можна констатувати таку взаємозалежність темпу і факторів, що визначають норми голосоведення: прискорення темпу послаблює дію

<sup>56</sup> Оригінальну трактовку цього акорду дано у статті: Горковенко О. Уменьшенный октавкорд. — Сов. музыка, 1970, № 7, с. 81—84.

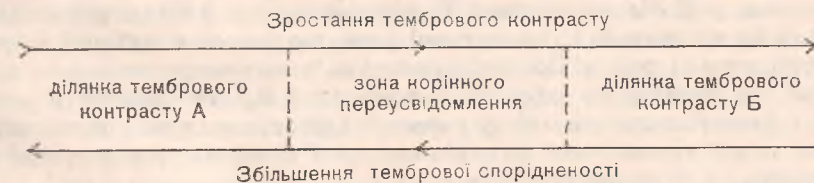
<sup>57</sup> Див.: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.

гармоніко-інтонаційного фактора і посилює дію мелодико-тематичного фактора, і навпаки — затримання темпу приводить до протилежних результатів. Тривале звучання конкретної дисонуючої вертикалі, часті її повторювання протягом твору затверджують цю вертикаль як фонічну закономірність і наповнюють її таким гармоніко-інтонаційним змістом, в якому іманентна організація починає домінувати над зв'язком з загальною організацією музики. Таким чином, виникає рівень внутрішньої організації музики, що в кожному конкретному творі може знаходити різний за формою вираз (структурний, ладотональний, тематичний і т. п.). Тут можлива аналогія зі спортивною ходьбою і спортивним бігом, що істотно відрізняються функціонуванням м'язів. Подібно до цього прискорення темпу музики викликає нове функціонування всієї інтонаційної організації.

Зона «докорінного переусвідомлення» музики в темпових процесах не піддається раціональному визначенню. Поки що ці явища можна осмислити тільки в музичній свідомості за допомогою інтонаційного інтелекту.

5. Фактор структурно-тематичної організації. Звертає на себе увагу цікавий факт послаблення норм голосоведення на грані тематичних побудов різного масштабу (мотивів, фраз, речень та ін.). Особливо чітко це виявляється на грані ланцюгів секвенцій, де зв'язок голосів між ланцюгами у великій кількості випадків ніби повністю ігнорується. І все ж принципи, що організують інтонаційний розвиток, тут не порушуються — виникає ефект перенесення дії цих принципів з первинної інтонації (зв'язок суміжних вертикалей, що завершують і починають ланцюги секвенції) на вторинні інтонаційні зв'язки (інтонація, що виникає в результаті порівняння на відстані двох початкових вертикалей ланцюгів секвенції).

6. Фактор тембровий істотно розширює можливі норми голосоведення завдяки різним тембровим площинам, в яких розвиваються голоси. У зв'язку з цим на шкалі росту тембрового контрасту компонентів багатоголосої вертикалі виникає зона докорінного переусвідомлення норм голосоведення. Це можна відобразити в такій схемі:



Зі збільшенням тембрового контрасту послаблюється дія інших факторів, що зумовлюють норми голосоведення, зокрема гармоніко-інтонаційного і ладо-мелодичного. Ця закономірність з давніх часів виявляє себе в музичній практиці і «узаконена» музичною наукою. Розв'язання секунди в унісон, наприклад, виключено з норм поліфонічного письма строгого стилю, розв'язання ж нони в октаву — одне з його правил. В міру збільшення октавних відстаней це розв'язання стає для слуху все переконливішим.

Белике значення тембрового фактора в інтонаційному змісті музики підтверджується, зокрема, сприйняттям хорового унісону (140 центів) як чистого<sup>58</sup>. Якщо згадати для порівняння, що середній розмір малої секунди при однотембровому інтонуванні в натуральному строї дорівнює 86 центів<sup>59</sup>, то легко впевнитися в могутності тембрового фактора.

Дія перелічених вище факторів, що визначають норми голосоведення, виникає в органічній єдності з постійною змінністю вагомості того або іншого фактора чи їх групи. Великого значення тут набувають народні музично-виконавські традиції, що вишикають в результаті суспільно-соціальних умов, але це вже проблема, що вимагає окремої самостійної розробки.

Аналіз і оцінка голосоведення в будь-якому музичному творі повинні спиратися на комплекс інтонаційних його якостей, на розгляд тієї або іншої деталі музичної тканини не в статичному, а в динамічному плані, на звучання музики, що поєднує перспективу і ретроспективу музичного сприйняття, а не на графічну схему нотного запису і відрив деталі, що вивчається, від живого інтонаційного оточення.

### РОЗДІЛ III ДЕЯКІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗУМІННЯ ГАРМОНІКО-ІНТОНАЦІЙНОГО

#### 1. ДІАЛЕКТИЧНА СУТЬ ГАРМОНІЧНОЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОСТІ

«Термін «функціональність» в науці про лад в певній мірі «скомпрометував» себе надмірним використанням його цілою теоретичною школою, що намагалася подати конкретну ладотональну організацію однієї стильової епохи як універсальну основу всякого музичного мислення...»<sup>60</sup>. Це зауваження Е. Алексєєва було б більш справедливим, якби відзначило і ті позитивні риси, що внесла в музичну науку функціональна теорія. Зосереджуючи увагу на певних недоліках цієї теорії, ми повинні не забувати й того, що в ХХ ст. прогрес в розумінні функціонального змісту гармонії здійснювався на ґрунті положень теорії гармонічної функціональності — чи то продовжуючи їх розвиток, чи то заперечуючи їх.

Теоретичне музикознавство протягом тривалого періоду було засліплене яскравими художніми зразками тієї музичної класики, ба-

<sup>58</sup> Див.: *Гарбузов Н.* Зонная природа звуковысотного слуха. М.; Л., 1948, с. 43.

<sup>59</sup> Див.: *Переверзев Н.* Проблемы музыкального интонирования. М., 1966, с. 113.

<sup>60</sup> *Алексєев Э.* О динамической природе лада.— Сов. музыка, 1969, № 11, с. 70.

зисом гармонічної функціональності якої стала тоніко-субдомінантно-домінантова тріада в строго регламентованій послідовності функцій. Довгий час саме це було причиною небачення наукою не тільки якісного переосмислення функціонального змісту гармонії в новаторських зразках сучасної музики, але й ембріонів такого переусвідомлення в зразках класичної музики досить далекого минулого. Теорія гармонічної функціональності не стільки збагачувалася музично-художнім досвідом, скільки пристосовувала його до своїх канонів.

Одне з актуальних завдань сучасного теоретичного музикознавства полягає в пошуку і виявленні тих ще невідомих закономірностей, які компенсували б обмежені можливості традиційної теорії гармонічної функціональності. Чітко сформулював суть цієї проблеми Ю. Холопов: «Не можна називати афункціональним все те, що не викладається у відношення домінанти і субдомінанти і стандартного порядку їх послідовності»<sup>61</sup>.

Все більше приваблюють увагу дослідників ті зразки гармонічного розвитку, в яких зникає опора на традиційні функціональні норми. В музикознавстві вони одержали різні визначення: «блукаючі» (*wandernde*) гармонії (Шенберг), «позатональна і міжтональна зони» (Тюлін), «відносна тональна невизначеність» (Берков), «децентралізована зона» (Тараханов), «розширення модуляції» (Золочевський), «хроматизм функції» (Холопов) та інші. В подібних зразках прихована можливість пізнання тих особливих форм гармонічної функціональності, які протистоять традиційним ладотональним нормам, бо відсутність співвідносності елементів системи з тонікою (устовєм) в результаті анулювання самої тоніки змушує шукати систему іншого порядку, з іншими співвідношеннями її елементів. В осягненні змісту багатьох музичних прикладів такого характеру традиційна теорія гармонічних функцій (в тому числі і найбільш прогресивне її вираження в теорії змінних функцій Ю. Тюліна) виявляється безсилою.

Існують різні точки зору на кількість основних гармонічних функцій в музиці. Так, численні прихильники функціональної тріади намагаються обмежити нею увесь функціональний зміст гармонії. Збільшення кількості основних функцій до п'яти спостерігаємо в концепції Ю. Тюліна, де функціональна тріада доповнена медіантовою і ввіднотоною функціями. За концепцією К. Яначека, в гармонії також існує п'ять функцій: до трьох основних він додає лідійську (тризвук на ввідному тоні) і фрігійську (на II низькому ступені), але не бере до уваги медіанту<sup>62</sup>.

Ю. Кон в гармонічному змісті фортепіанної сонати Б. Бартока виявляє дві основні функції — тоніку і нетоніку (контртоніку)<sup>63</sup>.

Фактично сім основних функцій констатує В. Золочевський в укра-

<sup>61</sup> *Холопов Ю.* Формообразующая роль современной гармонии.— Сов. музыка, 1965, № 11, с. 51.

<sup>62</sup> *Janacek K.* Zaklady moderni harmonie. Praha, 1965.

<sup>63</sup> *Кон Ю.* Наблюдения над гармонией в фортепианной сонате Белы Бартока.— У кн.: Бела Барток. М., 1977, с. 121.

їнській народній музиці, що спирається на суміжноступеневі зв'язки в діатонічних ладах<sup>64</sup>.

Ю. Холопов визначає множинність функціонального змісту гармонії, що відповідає множинності типів музичних структур<sup>65</sup>.

Деякі теоретики взагалі ігнорують ладотональні і функціональні закономірності гармонії, зокрема У. Дануел в своїй роботі «Еволюція гармонії в ХХ сторіччі» спирається лише на схематичну класифікацію звукопоєднань<sup>66</sup>.

Гадаємо, що такий «різнобій» в розумінні гармонічної функціональності відображує не тільки багатогранність її проявів у музиці, але й різні методологічні позиції дослідників.

Не завжди у висновках про суть гармонічної функціональності присутня єдність двох сторін останньої (або їх свідомо диференціація): оцінка музичного процесу з погляду норм абстрагованої інтонаційної системи (лад, тональність та інші форми організації) і безпосередньо-інтонаційного змісту конкретного музичного твору (насамперед це реалізація звукових горизонтально-вертикально-глибинних асоціацій)<sup>67</sup>.

В розвитку гармонічних явищ музичного мистецтва існують дві протилежні тенденції:

1. Прагнення гармонічної якості до загальної організації, до виникнення і затвердження жорстких норм, що визначаються іманентними закономірностями кожної музично-історичної епохи. І як наслідок — панування цієї організації над інтонаційним змістом гармонічних засобів виразності.

2. Прагнення гармонічної якості до постійного оновлення, народження нових засобів, що не вкладаються у відкриті норми організації гармонічного процесу, вступають з ними в більшу або меншу суперечність.

В результаті діалектичної боротьби цих тенденцій виникає жива сфера гармонічних засобів музичного мистецтва, що постійно видозмінюється і розвивається. Природа гармонічних процесів являє собою суперечливу єдність прагнення множинності гармонічних інтонацій до підкорення мінімальній кількості функцій — з одного боку, і до нарощування кількості функціональних значень кожної гармонічної інтонації — з іншого.

Музично-теоретична наука досягла вагомих успіхів у вивченні явищ, що належать до першої тенденції. Друга — досліджена ще не повністю. Перша заволоділа всіма законами науки про гармонію, на долю другої, як правило, прийшлися лише винятки з цих законів.

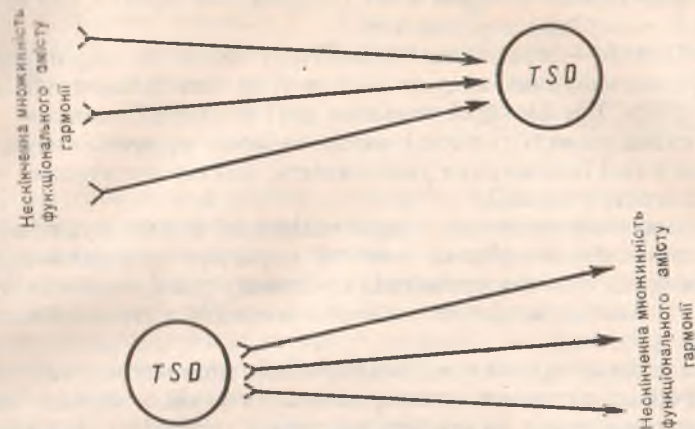
По відношенню до класичних ладотональних принципів музичного мислення дві зазначені тенденції можна уявити в такій схемі:

<sup>64</sup> Золочевський В. Ладотональні засади української радянської музики. К., 1976, с. 209—211.

<sup>65</sup> Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 38—39.

<sup>66</sup> Dunwell W. The evolution of twentieth-century harmony. London, 1960.

<sup>67</sup> Вказана проблема добре висвітлена у статті: Вирановский Г. О возможных путях дальнейшего развития теории ладотональных функций. — У кн.: Проблемы лада. М., 1972, с. 77—78.



Розглянемо суть кожної з них.

Тенденція до підкорення гармонічної якості все більш жорстким організаційним нормам постійно присутня в історії розвитку музичного мистецтва. Вона приховує в собі дві протилежні сторони. Позитивною є її комунікативна роль — як фундаменту загальному музичних закономірностей. Негативна — виникнення інтонаційного штампу, що гальмує розвиток музично-виражальних засобів і, врешті-решт, музичного змісту в цілому.

Якщо порівняємо, наприклад, гармонічний зміст другого чотиритакту IV варіації з фортепіанного тріо *ля* мінор Чайковського і початок пісні Дунаєвського «Ой цвіте калина», ми впевнимся в майже повній їх тотожності. Гармонічна послідовність, що лежить в основі обох наведених уривків (I — V — I<sub>6</sub> — IV — I<sub>6</sub> — V — I), відображує один з багатьох інтонаційних штампів мажоро-мінорної ладової системи. Такі штампи затверджувалися протягом кількох століть розвитку європейської музики. І за часів Чайковського ця послідовність акордів не могла бути віднесена до числа гармонічних знахідок. Та все ж ні один з цих зразків за своїм музичним змістом не можна вважати шаблоном. Гадаємо, що в комплексі музично-виражальних засобів гармонічне начало підкоряється тут максимально організованим формам в межах даного конкретного стилю. Гармонія ніби передбачена музичною свідомістю, бо гранично концентрує комунікативну функцію музичного змісту. Інтонаційно-дійовий компонент зосереджений тут в ритмо-мелодично-тембровій сфері, яка істотно відрізняється в обох зразках і визначає їх художню унікальність.

Приклади, в яких інтонаційна інертність гармонічного компоненту не знаходить компенсації в інших складових виразності, наводити немає рації — музика і минулого, і, особливо, сучасного налічує їх багато.

Перша тенденція в її негативному, консервативному вираженні знаходить благодатний ґрунт для свого існування в такій методиці викладання гармонії, яка намагається звести увесь комплекс учбових

завдань до заучування певного кола догмативних правил без бачення за ними інтонаційної перспективи.

Друга тенденція — прагнення гармонічної якості до нарощування кількості функціональних значень — має ті ж, але діалектично протилежні сторони. Все більший розвиток цієї тенденції спонукає зниження комунікативності гармонії, вихід за межі музично-мовної системи. Разом з тим інтонаційна унікальність, фактор оновлення — позитивна риса цієї тенденції.

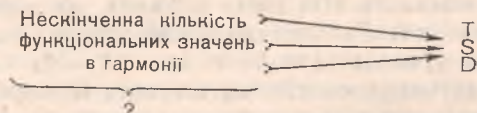
А втім, намагання подолати відкрystalізовані норми музичної організації і вийти на своєрідний творчий «простір» зумовлює виникнення нових організуючих принципів на іншому рівні, оскільки будь-який вид художнього мислення не може існувати в неорганізованій формі.

Негативна сторона другої тенденції знайшла концентрований вираз в крайніх формах сучасних авангардистських течій в музиці. Зміст багатьох з них зводиться до повного розриву з традицією, до знищення мовної функції звукових конструкцій.

Виразальні засоби кожної музично-історичної епохи — це органічна єдність традиційного і новаторського. Щодо гармонічних засобів це виявляється в постійному співіснуванні вище розглянутих тенденцій, в їх складному, суперечному взаємозв'язку.

\* \* \*

В сучасному теоретичному музикознавстві уява про зміст гармонічних функцій в музиці має подвійну орієнтацію. Першу тенденцію можна уявити в такій схемі:



Прихильники цієї тенденції або догматизують функціональну триаду, або намагаються за її допомогою дати пояснення усім іншим проявам гармонічної функціональності. Можна назвати тут три функціональні осі загальної ладової системи пізнього Бартока в інтерпретації Лендваї — Сігітова<sup>68</sup>, теорію панхроматичної тональної системи М. Тіфтікіді<sup>69</sup> та багато інших концепцій, що подають трактовку функціонального компонента гармонії в неоднозначній формі. Саме тому прихильників цієї тенденції не можна безапелючно віднести до консерваторів від теоретичного музикознавства. Бажання одержати максимальний результат від досягнень теорії змінних функцій Ю. Тюліна, розширити і розвинути цю концепцію знайшло вираз в ря-

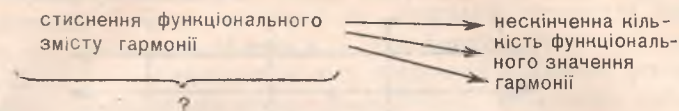
<sup>68</sup> *Lendvai Ernő. Einführung in die Formen und Harmoniewelt Bartok's. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Budapest, 1957;*

*Сигитов С. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества. — У кн.: Проблемы лада. М., 1972.*

<sup>69</sup> *Тифтикиди Н. Теория панхроматической системы. — У кн.: Музыковедение и вопросы теории искусства. Ростов, 1975.*

ді наукових досліджень, серед яких треба насамперед назвати «Теоретичні проблеми гармонії» С. Григор'єва<sup>70</sup>.

Противникам функціональної триади гармонія схематично уявляється так:



Свідоме ігнорування одного з полярних полюсів гармонічної функціональності притаманне композиторам-експериментаторам, які в пошуках нового, дивовижного і печуваного гублять зв'язок з традиційним. Відсутність необхідного критичного ставлення до своєї творчості та небажання порівнювати її з музично-художнім надбанням минулого спричиняється до такої ситуації, за якої творчий процес відбувається в осередку суб'єктивних логічних абстракцій.

Спроба концептуального викладу зазначеного погляду на гармонічну функціональність (тобто арифметичний підрахунок засобів звукотворення, серії схем, прикладів фактури і т. п.) приречена на невдачу. Цей «вихід» в науку не можна вважати істинним, бо всі перелічені теоретичні узагальнення неспроможні дати художній практиці більш глибоке пояснення. Всі ці «математичні ілюзії», за влучним визначенням В. Цукермана, залишаться назавжди марними абстракціями.

Як приклад наведемо хрестоматію «Вступ до композиції» Б. Шеффера. Перелік музичних прикладів, які явно підкорені лише другій тенденції у відриві від першої, істотно перевертає дійсний, об'єктивний зміст еволюції музично-виразальних засобів<sup>71</sup>.

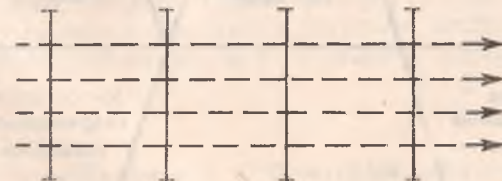
Справжній зміст гармонічної функціональності, на нашу думку, можна уявити в схемі з взаємною протидією тенденцій:



## 2. ПРО БАГАТОГОЛОСУ ВЕРТИКАЛЬ

В кожному мить багатоголосого розвитку можливий (і здійснюється свідомістю) його вертикальний зріз, в якому фіксуються, з одного боку, мелодичні процеси, з іншого — закономірності вертикальної структури.

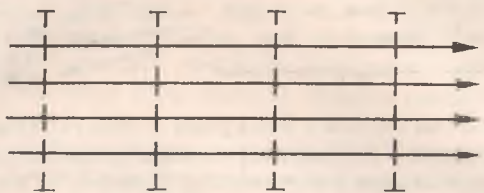
Багатоголоса вертикаль являє собою один з крайніх полюсів просторово-часового виразу музики, де свідомість спирається (орієнтується) на порівняння вертикальних моментів.



<sup>70</sup> *Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М., 1981.*

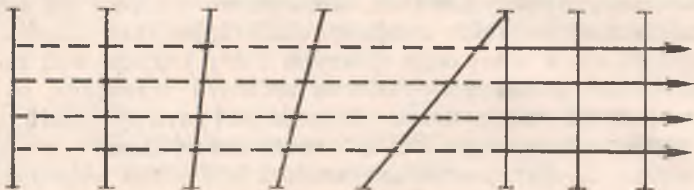
<sup>71</sup> *Див.: Schäffer B. Wstep do kompozycji. Krakow, 1976.*

На другому полюсі знаходиться інше, протилежне співвідношення — опора на утворюючі багатоголосся мелодичні лінії, стосовно до яких показники вертикалі відіграють допоміжну роль:



На першому полюсі концентруються явища гармонічного, на другому — поліфонічного порядку.

Між цими двома полюсами існує величезна кількість градацій взаємовідношення вертикалі і горизонталі:



Єдність вертикальних і горизонтальних закономірностей в музиці — специфічне відображення просторово-часового існування явищ об'єктивної дійсності. Музичне мислення володіє здібністю просторово-часової координації багатоголосся, в якому виникає і спрямування на вертикаль, і спрямування на горизонталь, і складний їх взаємозв'язок в просторово-часовій перспективі — ніби своєрідне «діафрагмування».

Можна констатувати, що усвідомлення вертикалі — крок, здійснений після затвердження горизонтальних закономірностей багатоголосся. Зміцнілі в музичній свідомості закономірності вертикалі, виступаючи в історичному плані як вторинні, на певній стадії розвитку перетворюються в першопричину і починають домінувати в системі «горизонталь — вертикаль»<sup>72</sup>.

В крупномасштабній історичній перспективі цей процес можна уявити в такій схемі:

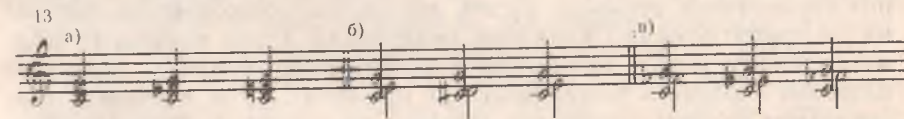


<sup>72</sup> Разом з тим, вторинність вертикалі по відношенню до горизонталі багато в чому умовна, бо широко осягнена вертикаль від горизонталі невід'ємна.

Діалектичні зв'язки горизонталі і вертикалі виявляються на різних рівнях розвитку музичного мислення по-різному: як зіставлення, наприклад, епохи поліфонічної музики Ренесансу і епохи гомофонно-гармонічного стилю барокко; порівняння горизонтальних і вертикальних тенденцій в багатоманітній за жанрами творчості одного композитора (скажімо, поліфонічні і гомофонно-гармонічні зразки у спадщині Й.-С. Баха); осягнення цих тенденцій в процесі розвитку індивідуального стилю композитора (наприклад, посилення горизонталі в пізніх творах Бетховена) і багато інших.

Взаємозв'язок горизонталі і вертикалі може втілюватися як в максимальному протиставленні, так і у взаємопроникненні. Ця єдність досить часто має суперечливий характер. Одна з «м'яких» форм такого протиріччя виникає в усіх випадках, коли нова викристалізована вертикальна якість народжується в результаті мелодичного розвитку. Наприклад, септакорди, септими яких виникають на ясному мелодичному ґрунті. Римський-Корсаков у свій час заклякав учнів до використання септакордів і понакордів, що природно виростають з мелодії<sup>73</sup>, — очевидно, це одна з найпростіших форм співвідношення горизонталі і вертикалі, тобто вияв і затвердження просторово-часових закономірностей музичного мислення.

Досить багато випадків, в яких суперечлива єдність горизонталі і вертикалі знаходить парадоксальний вираз. В цих прикладах справа не тільки в енгармонізмі звуків, але і у вторгненні нетерцевої структури в сферу терцевих співзвуч завдяки «автономній» мелодичній діяльності одного з голосів і дії сприйняття на рівні темперованого узагальнення звукової зони. Наприклад, зіставлення мажорного і мінорного тризвуків — це не тільки порівняння двох вертикальних комплексів багатоголосся, але і наочне втілення складних мелодичних процесів (маємо на увазі рухомість терцевого тону) (13).



Варіант *a* орієнтує на цілісне сприйняття двох якостей вертикалі, варіанти *b* і *c* — на диференційоване сприйняття вертикалі як комплексу голосів. Неодноразові повторювання зіставлень цих акордів спричиняються до багатоплановості їх слухової оцінки, в якій і горизонтальна, і вертикальна орієнтації можуть знаходитися в різних відношеннях. Останнє визначається багатьма іншими інтонаційними факторами (метроритмічним, ладотональним, фактурним, тембровим та ін.).

<sup>73</sup> Див.: Римський-Корсаков М. А. Практичний підручник гармонії. Харків, 1948, с. 82.

Багатоголоса музика різних епох і стилів дає багато прикладів максимальної залежності гармонічного змісту від мелодичних закономірностей. Наприклад, послідовність співзвуч, що завершують головну і підводять до побічної партії у I ч. сонати *сі-бемоль* мінора Шопена (14).



Якщо вилучити з музичного контексту співзвуччя між  $D_7$  та  $D_6$ , майбутнього *Des-dur*'а і розглядати їх як фонічні дапості, з'ясується, що їх не можна вкласти в жодну з відомих вертикально-логічних схем. Найпростіше назвати ці структури «прохідними». В дійсності ж тут стикаються два протилежних моменти: гармонічна витримана вісь з двох звуків (основний і септимовий тони домінантової гармонії) і мелодичний рух решти голосів з їх неоднаковим відношенням до акордових тонів, від яких вони відштовхуються і до яких прямують.

Уявляючи багатоголосий розвиток як ланцюг вертикальних моментів, маємо змогу визначити роль кожного з них у взаємному зв'язку, а також у поєднанні зі звуковою організацією твору в цілому, з інтонаційним досвідом різного масштабу (стиль композитора, школи, історичної епохи і т. п.).

В історичному розвитку європейської музики вся безліч вертикальних гармонічних утворень досить довгий час розподілялася наукою на дві групи: акорди і випадкові сполучення. Група акордів відіграла головну роль в організації багатоголосого розвитку, група випадкових сполучень розглядалася як проміжна ланка в ланцюзі вертикальних зв'язків. Структура співзвуч визначала їх функцію в музичному процесі. На певному історичному етапі така уява про зміст і взаємозв'язок вертикальних структур багатоголосся себе повністю або частково виправдовувала.

Вивчаючи вертикальні закономірності, дослідники здебільшого спиралися тільки на їх структурну організацію і на порівняння з пануючою в професійній музиці терцевістю.

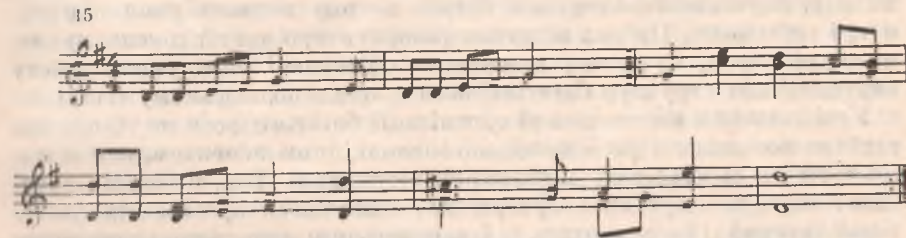
Так виникло закріплення особливої функції вертикалі саме за терцевою організацією і відповідно затвердження поняття «акорд». Як свідчить художня практика, функція вертикалі і її конкретні структурні якості — це явища, що можуть бути тотожними лише в певних (в окремих випадках — досить великих) історичних межах.

До нашого часу акорд залишається багато в чому непізнаним. Ця проблема точно поставлена і частково вирішена Н. Гуляницькою:

«Сутність акорду, мабуть, полягає не тільки в одночасності, в співзвучності, але і ще в чомусь, що робить його самостійною структурною одиницею, що має певні властивості, які виявляються у стосунках з іншими компонентами музичного контексту. Акорд, мабуть, — це таке одночасне поєднання не менше ніж трьох звуків, яке є певним функціонуючим елементом звуковисотної системи (топальної і атональної). Поза «системним підходом», думається, побудувати súčasne поняття «акорд» важко»<sup>74</sup>.

Необхідно з'ясувати, в чому саме полягають «певні властивості», які створюють самостійність структурної одиниці. Безумовно, це в кількісному складі останньої. Структурна вертикальна (тобто гармонічна) якість народжується уже в одноголосі, а у двоголосі знаходить ясний, хоча і специфічний вираз. Вимога триголосого вираження вертикалі для створення акордової якості — данина термінологічній інерції або небачення при порівнянні одно-, двоголосся з багатоголоссям загального інтонаційного стрижня.

В українській народній пісні «По той бік гора» (15) в процесі двоголосого розвитку виникають вертикальні структури тільки трьох видів, якщо не брати до уваги самотній випадок «народної» комбіати (в. 2) в такті 5. Це унісоми, октавні подвоєння і терції.



Перші два інтервали мають гармонічну якість у ембріональному стані — дані структури спираються, насамперед, на ладо-мелодичні закономірності. Єдиним інтервалом, що виконує особливу організуючу функцію у вертикальному гармонічному аспекті, є терція. Використання її в ролі «організатора вертикалі» в найменшій мірі можна пояснити інтонаційним змістом мелодичних голосів, бо терцевість в мелодично-горизонтальному виразі виявляється тут досить скромно. Маємо всі підстави припустити, що цей інтервал застосований тут не випадково, а як результат тривалого народнопісенного інтонаційного досвіду. Доказ тому — численні українські народні пісні, де терція виконує аналогічну функцію. Таким чином, гармонічна терція, незважаючи на її «двозвучність», має тут акордове призначення. Особлива «акордова» роль терції в українському багатоголосому фольклорі зумовлена дією численних і різноманітних факторів, серед яких не останнє місце належить стихійному слуховому пошуку найпростішого рішення: затвердження в ролі організатора вертикалі такої структури, яка була б максимально компактною (тобто в най-

<sup>74</sup> Гуляницькая Н. Проблема аккорда в современной гармонии; о некоторых англо-американских концепциях. — У кн.: Вопросы музыковедения. М., 1976, вып. 18, с. 303—304.

більшій мірі піддавалася б фіксації слухом) і задовольняла б вимоги слуху своїми фонічними якостями.

Нема підстав категорично проводити безпосередні зв'язки між стійкою структурою вертикалі і іманентними закономірностями ладу — зокрема з терцевою «сіткою» його устоїв. В українській народній музиці, наприклад, особливого стильового значення набувають секундові співвідношення ладових устоїв<sup>75</sup>, проте організація вертикалі в українських народних піснях не можна назвати секундовою. Терцева ж вертикаль в однаковій мірі спирається і на ладові устої, і на неустої, і на їх різноманітні поєднання<sup>76</sup>.

Затвердження терції як будівельного осередку, типового для європейської музики, а також мистецтва багатьох інших народів світу, слід шукати в її відношенні не тільки до ладових організацій, але і до інших інтервальних структур, до множинності прояву музично-інтонаційного.

Історія музично-художньої практики доводить, що вибір вертикальної структури, яка виконує роль акорду, не обмежується лише терцевою організацією. З іншого боку, розвиток різних професійних музичних структур на ґрунті єдності мелодичної національної культури і терцевого багатоголосся європейської музики не тільки не породжує антагонізму, але багато в чому виявляє риси підготованої спільності. Це дає підстави говорити про такий рівень музичного мислення, на якому виникають об'єктивні передумови змісту вертикальних структур багатоголосся в загальнолюдському плані.

Усвідомлення вертикальної організації багатоголосся не тільки органічно пов'язане з його мелодико-інтонаційним аспектом, але виявляється і в своєрідному автономному існуванні. Так, в жанрі литовської народної музики — сутартінес — секундова організація двоголосої вертикалі не знаходить підтвердження у мелодичному розвитку голосів, якому властива терцевість<sup>77</sup>. Це парадоксальний приклад повної інтонаційної протилежності вертикалі і горизонталі.

Бурхливий розвиток музикознавства в ХІХ ст., виникнення якісно іншого зв'язку професійної і народної музики, активний творчий пошук композиторами шляхів збагачення інтонаційного змісту музики і, навпаки, якісний стрибок музично-інтонаційної свідомості — все це привело до більшого або меншого порушення тотожності вертикальної структури співзвуч і їх функції в організації му-

<sup>75</sup> Це явище констатує В. Золочевський, спираючись на численні зразки українських народних пісень. Див.: *Золочевський В.* Ладо-гармонічні основи української радянської музики. К., 1964, с. 81.

<sup>76</sup> Цікавий метод вертикальної організації багатоголосся пропонує Ю. Юзелюнас (*Юзелюнас Ю.* К вопросу о строении аккорда. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Л., 1972). Юзелюнас-композитор використовує у своїй творчості вертикальну проекцію опорних тонів литовських народних мелодій. Такий метод забезпечує в певній мірі інтонаційну обумовленість горизонталі та вертикалі і є одним з проявів індивідуалізації тонально-гармонічних структур (за Ю. Холоповим) в поєднанні з об'єктивними інтонаційними закономірностями народної музики.

<sup>77</sup> Див.: *Славюнас З.* Сутартінес (многоголосные песни литовского народа). Л., 1971.

зичного процесу. Терцеві акордові структури повинні були поступитися правом на монополію перед звукоутвореннями нетерцевої побудови. Почався інтенсивний процес вивчення сфери «випадкових сполучень», і музично-теоретична наука прийшла до висновку, що термін «випадкові поєднання» не стільки відображує суть явища, скільки констатує неспроможність дати йому дійсно наукове тлумачення.

Поступово усвідомлюється складний діалектичний взаємозв'язок акордів і випадкових утворень. Вивчення вертикальних нетерцевих структур підтвердило, що їх існування — не «випадок», а результат дії певних об'єктивних закономірностей, що поширюються як на мелодичну горизонталь, так і на гармонічну вертикаль. Досить часто представники цієї групи співзвуч виконують в музичних творах функцію, аналогічну акордовій, тобто виступають як зафіксовані в музично-інтонаційній свідомості самостійні інтонаційні якості, що не тільки не залежать від терцевості, але й підкоряють її собі, істотно впливають на весь комплекс виражальних засобів (мелодіку, фактуру, тембр та ін.). Так виник розповсюджений в сучасному теоретичному музикознавстві термін-зворот «співзвуччя нетерцевої структури, що виконує функцію акорду». Він зустрічається в різних текстових варіантах і є досить суперечливим за своїм змістом. Адаже закріплення за локальним в історико-стильовому відношенні терміном «акорд» змісту, в якому ототожнювались структурні і функціональні якості вертикалі, створює вагомі труднощі для відображення надструктурної функції гармонічної вертикалі. Вважаємо, що для визначення даного явища (акордової функції вертикалі у нетерцевому її виразі) більше пасує термін «центральний елемент вертикальної організації» (як різновид терміну Ю. Холопова «центральний елемент системи»), ніж, наприклад, формулювання Т. Бершадської: «...акорд можна визначити як комплекс тонів, що являють собою логічно диференційовану, конструктивно цілісну одиницю музичної тканини, де диференціація розуміється як відщеплення свідомістю даного елемента від іншого (в даному випадку — комплексу від комплексу)»<sup>78</sup>. Як бачимо, тут відсутня вказівка на власне гармонічне, вертикально-часовий вираз. Розглядаючи проблему «акорду» і «акордовості» в музиці, ми приходимо до висновку, що поняття акорду треба закріпити за терцевою структурою вертикалі, а поняття «акордовості» сконцентрувати на тих явищах, які визначаються терміном «центральний елемент вертикальної організації» і охоплюють коло надструктурних інтонаційних факторів. Ми погоджуємося з думкою, що «структурний плюралізм у підході до акорду зрештою збіднює уяву про гармонію в цілому і про гармонію ХХ століття зокрема, про її внутрішні диференційовані процеси»<sup>79</sup>.

А к о р д о в і с т ь — це явище, в якому певна структурна вертикаль концентрує і узагальнює в собі тенденції до логічної організації багатоголосся. Логічна організація багатоголосої вертикалі може ви-

<sup>78</sup> *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 23.

<sup>79</sup> *Григорьев С.* Теоретический курс гармонии. М., 1981, с. 49.

ступати не тільки в максимально-концентрованому вигляді, тобто набуваючи функції акорду, але і в багатьох проміжних стадіях, що відображують рівень розвитку тенденції до такої організації в діапазоні від мінімального її прояву (лінійний виклад) до максимального (вертикально стійке, дискретне мислення). Існують такі співзвуччя, які в рамках зазначеного діапазону уособлюють певний рівень розвитку логічної організації вертикалі. Такі попенівський домінант-септакорд з секстою, квартові гармонії Бородіна, секундові і змішано-інтервальні структури Бартока та багато інших.

Дві складові акордової якості — вертикальна структура і її функція в музичному контексті — знаходяться на різних рівнях музичного мислення в суперечливій єдності. Затвердження структури як акордової на основі інтонаційного пошуку приводить до кристалізації певних закономірностей, узагальнення їх музично-інтонаційним досвідом. Чисто раціональні визначення структурних закономірностей ще повинні довести свою «акордову» правомочність на інтонаційному ґрунті. Ці два протилежні підходи до розв'язання одного завдання ніби втілюють відповідно емоціональне і раціональне начала в музичному мисленні. Їх співвідношення в різні історичні періоди було неоднаковим, але кожного разу вони були невід'ємні. Відрив емоціонального від раціонального і навпаки обов'язково призводить або до убогого дилетантизму (відсутність раціонального начала в творчому процесі), або до формалізму (зневажання інтонаційно-емоційного начала). Позаінтонаційна орієнтація на відкрісталізовані багатоголосі комплекси в принципі однаково регресивна і на рівні копіювання терцевої структури класичної гармонії, і на рівні застосування багатоголосих фактурних штампів, що спостерігаються в сучасній музиці.

Нині музично-теоретична наука підійшла впритул до такої класифікації вертикалі за її структурою: терцево-секстова, кварто-квінтова, секундово-септимова, тритонова, змішано-інтервальна.

Ця класифікація передбачає врахування якісного нюансу, що виникає в різних варіантах фактурного розміщення тотожних співзвуч. На певному етапі історичного розвитку цей нюанс не був істотним у визначенні гармонічного змісту, але в наш час роль його дуже зросла.

Геніальне відкриття Рамо — оберненість акордів — поступово починає гальмувати вияв гармонічного змісту конкретних музичних творів. Наприклад, в методологічних принципах, якими керувався Е. Курт при створенні видатної роботи «Романтична гармонія і її криза в «Тристані» Вагнера», є досить вразливий момент: «...я ніде спеціально не вказую на обернення акордів і не фіксую їх у визначеннях: це не має істотного значення»<sup>80</sup>. Автор коментарів до книги Курта М. Етінгер спочатку пише, що «...відмова від уточнення обернень акордів не перешкодила Курту в розв'язанні задач, які він поставив перед собою в даній роботі». Але подальша констатація

Етінгером того, що «застосування тих або інших обернень, безсумнівно, створюють специфічну рису стилю»<sup>81</sup>, свідчить про неповне виявлення у даному дослідженні стильових якостей романтичної гармонії.

Між різними принципами організації багатоголосої вертикалі немає категоричної межі. В кожній вертикальній структурі прихована в потенції інша вертикальна організація: обернення тризвуків народжує кварту; обернення септакордів — секунду; обернення нон-акордів — три секунди; обернення терцевого семизвучного утворення (терцедим-акорду) може перетворюватися в квартову або квінтову, а також секундову вертикальну структуру.

На певному рівні накопичення кількісних і якісних показників музичного стилю зміст багатоголосої вертикалі визначається не можливістю звести її за допомогою обернення інтервалів до загального структурного еквівалента, а даним в конкретних умовах музичного розвитку фактурним розміщенням вертикалі. Нетерцеві принципи організації вертикалі зараз уже не підлягають сумніву.

Можливість виконати вертикальний зріз багатоголосої тканини в будь-який момент розвитку будь-якого музичного твору не завжди дає позитивний аналітичний результат. Фактурний зміст багатоголосся спроможний дати гармоніко-інтонаційному компоненту такий вираз, сприймаючи який, музична свідомість буде порівнювати не окремі вертикальні елементи, а більш або менш великі відрізки мелодичних ліній. В таких випадках доцільно говорити не про гармонічні вертикалі, а про окремі зони, в межах яких виникає слухове порівняння цих відрізків у вертикальному плані. Сприйняття при цьому орієнтується не на вертикальні моменти, а на комплекс інтонаційних показників поліфонічного характеру — мелодичні інтонації, співвідношення консонансів і дисонансів, різних за масштабом побудов і т. п. В таких музичних зразках принципи організації багатоголосого розвитку «модують» в сферу поліфонічного, і визначати їх гармонічними показниками можна лише в залежності від конкретного гармоніко-інтонаційного змісту в самій музиці. До числа таких зразків слід віднести поліфонічні твори європейських композиторів епохи раннього Ренесансу, композиції сучасних композиторів, в яких присутня максимальна тенденція до поліфонізації багатоголосої тканини, та інші.

Значно ускладнюється картина існування багатоголосої вертикалі в поліфонічній багатопаровій фактурі, де кожний окремий шар підкоряється гармоніко-інтонаційним нормам, співвідношення ж шарів між собою здійснюється відповідно до норм поліфонічного порядку. В таких зразках наявна диференціація гармонічного і поліфонічного начал у багатоголосому фактурному комплексі. При вивченні таких творів виникає суттєве протиріччя між нездібністю людської свідомості досягнути музично-процесуальне і знищенням самого змісту музики внаслідок вилучення вертикального елемента з безперервного розгортання художньої думки.

<sup>80</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975, с. 55.

<sup>81</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, с. 526.

Необхідність зосередити увагу не на окремих вертикалях, а на широкій стадії багатоголосого музичного розвитку тут перетворюється в обов'язкову умову, без якої аналіз здійснити неможливо.

На шляху усвідомлення вертикальних закономірностей багатоголосся спостерігаємо процес розосередження акордових властивостей вертикалі в мовній сфері музичного інтонування. Якщо в класичній музиці поняття акорду було пов'язане з терцевою структурою і втілювало загальнономівні закономірності музики, то в наш час в багатьох окремих творах акордовість багатоголосі вертикалі знаходить різноманітний структурний вираз, що затверджується інтонаційним змістом і істотно розширює уяву про саме поняття «акордовість».

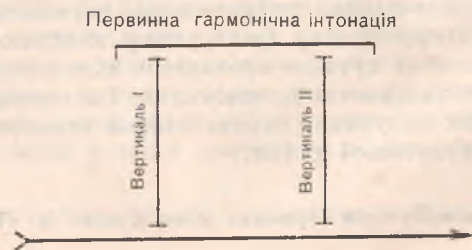
## РОЗДІЛ IV ГАРМОНІЧНА ІНТОНАЦІЯ

### 1. ПЕРВИННІ ГАРМОНІЧНІ ІНТОНАЦІЇ

Музична інтонація — категорія синтетична, що уособлює в собі сукупність музично-художніх засобів і втілює логіку їх взаємовідношення. Як компонент музичної інтонації, гармонічна інтонація фокусує увагу на вертикальних закономірностях, акцентує ці якості і подає їх в умовно-автономному вираженні.

Роль гармонічної інтонації надзвичайно різноманітна: від носія основного навантаження у відтворенні музично-художнього — до поступового зменшення ваги гармоніко-інтонаційного і перенесення головного акценту в сферу інших засобів (мелодико-поліфонічну, темброву, метроритмічну та ін.).

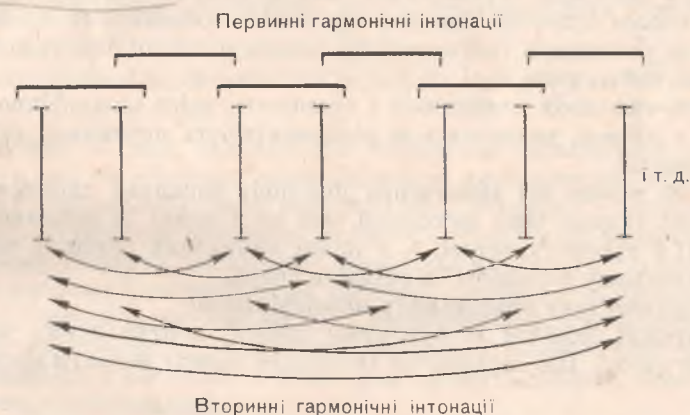
Гармонічна інтонація має величезну кількість форм матеріального втілення. Ці форми (від найбільш абстрактної до максимально конкретної) знаходять в музиці багато проміжних виразів. Особливе місце належить первинному осередку гармонічної організації — співвідношенню двох суміжних вертикальних утворень. При цьому здійснюється їх інтонаційне порівняння, виявляється тезовість (спільність) і антитезовість (різниця), з'ясовуються перспективний і ретроспективний елементи музичного мислення. Таку форму матеріального виразу гармонічної інтонації ми назвемо **первинною**, а рівень її дії — **первинним гармоніко-інтонаційним**.



Подібно до того, як мелодичний інтервал являє собою перший крок від позахудожнього звукового матеріалу до наповнення його художнім змістом, так і первинна гармонічна інтонація — це перший крок до народження гармонічного музичного змісту. З давніх-давен помічене особливе значення в багатоголосому мисленні тієї його стадії, що поєднує дві суміжні вертикальні структури. Зокрема Л. Ейлер (1707—1783) висловив таку думку: «Два акорди, що складають послідовність, треба розглядати так, ніби вони звучали одночасно. Показник акорду, що виникає за такого припущення, вкаже на користь самій послідовності»<sup>82</sup>. Цю думку Ейлера Ф.-Ж. Фетис (1784—1871) назвав потворною<sup>83</sup>. Узагальнюючи ці факти, вважаємо, що думка Ейлера досить «потворна» для того, щоб подолати інерцію звичної уяви і наблизитись до майбутнього розуміння музично-інтонаційної організації, зокрема в аспекті психології музичного сприймання.

Процес гармонічного руху можна уявити як безперервний ланцюг первинних гармонічних інтонацій, а усвідомлення гармонічного змісту багатоголосся — як порівняння вертикальних елементів цього ланцюга.

Поряд з первинним гармоніко-інтонаційним рівнем існує і **вторинний**, що виникає в результаті слухового порівняння двох вертикальних якостей на відстані.



Множинність гармоніко-інтонаційних «арок», що виникають на вторинному гармоніко-інтонаційному рівні, в поєднанні з первинним народжують гармоніко-інтонаційну сутність твору.

Найбільше узагальнення гармоніко-інтонаційної якості можна назвати стильовим гармоніко-інтонаційним рівнем. Він виникає в результаті порівняння гармоніко-інтонаційного змісту конкретного твору з набутим досвідом музичного мистецтва в цілому. Цей досвід втілюється в гармоніко-інтонаційному змісті інших творів, у композиторському стилі, художньому напрямі, музично-історичній епосі і т. п. Сприйняття стильового гармоніко-інтонаційного рівня кожним індивідумом неоднакове і залежить від міри розвитку його музичної

<sup>82</sup> Цит. за виданням: Шевальє Л. История учений о гармонии. М., 1932, с. 70.

<sup>83</sup> Там же, с. 70.

культури і, зокрема, якщо так можна висловитись, від гармоніко-інтонаційного інтелекту.

Первинна гармонічна інтонація — не просто механічно вилучена частка багатоголосої музичної тканини, а вихідна логічна мікро-система гармонічного змісту, що в певній мірі впливає на музичний розвиток в цілому і пабуває в контексті певного функціонального значення.

Первинна гармонічна інтонація в особливо відчутній формі фіксує момент перетворення звукового матеріалу в гармонічну змістовну якість і в зв'язку з цим пабуває величезного значення як опорна віха в дослідженні гармонічних закономірностей музики.

Сутність первинної гармонічної інтонації визначається двома головними показниками: 1) фонічним (структурним) змістом суміжних вертикальних утворень в їх порівняльній оцінці; 2) звуковисотним співвідношенням цих утворень, їх положенням на шкалі звукового діапазону.

Слід відзначити, що перші показники (загальнозвуківі зв'язки вертикалей) досить докладно вивчені. Зокрема, А. Якобик висловлює таку думку: «В кожному акорді менш вагоме нове в порівнянні з попереднім акордом, ніж виявлені риси спільності»<sup>84</sup>. Якобик явно перебільшує значення інтонаційної тези за рахунок антитези. І спільність, і «нове» однаково вагомі в музично-інтонаційному процесі.

Другі ж показники (звуковисотні співвідношення вертикалей) вивчені в значно меншій мірі.

Єдність цих двох показників і становить зміст специфічно гармонічного в музиці, визначає всю різноманітність первинних гармонічних інтонацій.

Саме на основі дії зазначених факторів можлива систематизація первинних гармонічних інтонацій, але не в плані їх жорсткої диференціації і протиставлення, а в плані виявлення опорних моментів в нескінченному розмаїтті їх співвідношень.

Пропонуємо таку узагальнену класифікацію:

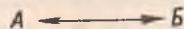
1) Тотожні фонічні (структурні) якості вертикальних утворень на різній висоті. Цю гармонічну інтонацію можна назвати монострук-

турною різновисотною і схематично уявити так:



В даній схемі тотожність букв відображує фонічну (структурну) тотожність вертикалей, діагональність стрілки — різновисотність вертикалей, протилежна їй спрямованість — єдність в інтонації перспективної і ретроспективної сторін музичного мислення.

2) Різні фонічні (структурні) якості вертикальних утворень на спільному звуковисотному рівні. Цю гармонічну інтонацію можна назвати різноструктурною моновисотною і схематично уявити так:

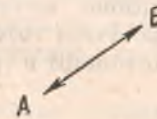


Тут різні букви відображують неоднакові фонічні (структурні) якості вертикалей. Горизонтальне положення стрілки — вагомість фактора загальновисотності вертикальних утворень, що порівнюються.

В різноструктурній моновисотній інтонації єдність двох показників (фонічного і звуковисотного) дуже суперечлива, бо збільшення тезових якостей вертикалей зменшує їх фонічний контраст, і навпаки, зменшення тезових якостей зменшує показник загальновисотності, тобто нівелює характерність інтонації, але про це мова піде далі.

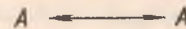
3) Різні фонічні (структурні) якості вертикальних утворень на різній висоті. Цю гармонічну інтонацію можна визначити як різнострук-

турну різновисотну і схематично уявити так:



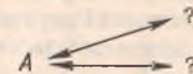
4) Повторення фонічної (структурної) якості вертикалі на тотож-

ній висоті:



5) Фонічна якість (структура) одного вертикального утворення як

первинна гармонічна інтонація в потенції:



Як бачимо зі схем, кожний тип первинної гармонічної інтонації містить в собі те або інше співвідношення двох протилежних начал: тезовості (спільності) двох вертикальних утворень і антитезовості (різниці) їх. Перший показник уособлює організуючу функцію в найпростішому її виразі (подібність елементів цілісності); другий — наповнює інтонації діалектичним змістом, визначає їх процесуальну сутність. Протиборство тезовості та антитезовості сприяє перетворенню двох вертикальних елементів первинної гармонічної інтонації в сукупній дії з багатьма іншими факторами в цілісну, логічну гармонічну мікроорганізацію.

Запропоновані п'ять типів гармонічної інтонації охоплюють всі можливі вирази гармоніко-інтонаційного змісту на первинному рівні в музично-художньому контексті будь-якого стилю, будь-якої музично-історичної епохи. Керуючись принципами цієї класифікації, можна подолати обмеженість такої методології, за якої гармонічні закономірності певної музично-історичної епохи перетворюються в художній еталон, що розповсюджує свій імператив на минуле, сучасне і майбутнє музично-художнього мислення.

Кожний з вищезазваних типів первинної гармонічної інтонації пабуває більшого або меншого значення в затвердженні гармонічних закономірностей та стильової якості музики різних історичних епох.

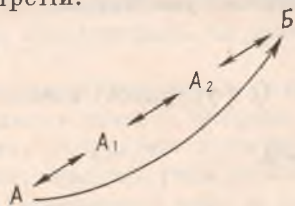
Можна простежити стадії (етапи, періоди), на яких той або інший тип первинної гармонічної інтонації висувається на перший план,

<sup>84</sup> Jakobik A. Die assoziative Harmonie in der Klavier-Werken Claude Debussy. Würzburg, 1940, S. 25.

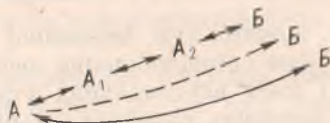
стає істотним фактором в загальному гармонічному змісті музики, зрештою, в художньому стилі в цілому.

Спробуємо дати лаконічну характеристику кожній з згаданих первинних гармонічних інтонацій.

Своєрідність першого типу (монофонічної різновисотної) полягає в пасивності фонічного змісту (спрямованість до повної структурної аналогії складових вертикальних елементів) і активності звуковисотних відношень вертикальних елементів. Логічний і інформаційно-виразний моменти в цій інтонації спрямовані, з одного боку, до найбільшої диференціації, з іншого — до її подолання. Це природно зближує даний тип з іншими і спричиняється, кінець кінцем, до інтонаційної метаморфози. Так виникнення варіаційної якості в межах фонічної тотожності поступово перетворює перший тип гармонічної інтонації в третій:



Виникнення звуковисотної спільності, все більше її зростання у співвідношенні вертикальних елементів наближає перший тип гармонічної інтонації до четвертого:



Стає очевидним, що запропонована класифікація первинних гармонічних інтонацій має на увазі не жорсткий розподіл і протиставлення типів, а їх постійне взаємне проникнення в результаті складних діалектичних взаємозв'язків, дію в такому діапазоні, на одному полюсі якого міститься ідеально-абстрактний їх вираз (п'ять вихідних класифікаційних типів), на другому ж — нескінченність форм їх взаємопроникнення.

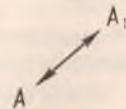
В епоху ладо-мелодичної організації музичного мислення в багатоголосі панував перший тип первинної гармонічної інтонації. Гармоніко-інтонаційне мислення тут перебуває на початковій стадії свого розвитку і ґрунтується на усвідомленні певної, обмеженої в своїх варіантах вертикальної якості, повністю залежної від мелодичного руху. Паралельне вживання відібраних вертикальних утворень відображає домінування горизонтально-мелодичного пачала в зразках такого багатоголосся. Гармоніко-інтонаційна свідомість ще не дозріла до можливості сприйняття конфліктного пачала в його автономній гармонічній сфері.

Первинна гармонічна інтонація першого типу використовується тут в двох варіантах:

1) власне перший тип:



2) його різновид, що визначається корективами ладових звуковисотних відношень:



Зразки старовинних музичних культур, що збереглися в деяких народів до нашого часу, дають підстави стверджувати, що вибір постійно діючих вертикальних якостей був обмежений певним їх колом, неоднаковим у різних народів.

Згідно з даними Й. Хоминського, в старовинному народному двоголосі роль такого вертикального утворення виконували чисті кварта, чисті квінти, чисті октави і секунди<sup>85</sup>. Цікаво, що терція в колах цих вертикальних утворень не входила, а існувала лише в тих зразках, де множинність вертикальних утворень не підлягала певному гармоніко-інтонаційному принципу, а виникала як своєрідна сонорна якість. Організація музичного мислення, таким чином, зосереджувалась у сфері ладо-мелодичній<sup>86</sup>.

В професійному двоголосі європейського середньовіччя в ролі стійкого організатора вертикалі виступала спочатку чиста кварта, потім до неї приєднались чиста квінта і чиста октава. Велика і мала терції почали діяти в цій ролі значно пізніше.

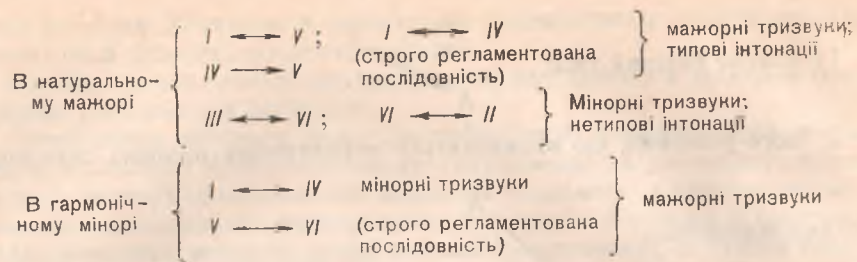
Аналогічний принцип гармонічної організації, але на більш високому рівні його розвитку, виявляємо в старовинному виді багатоголосся — фобурдоці, де переважав рух паралельними секстакордами.

Був період у розвитку європейської професійної музики, коли розглядувана первинна гармонічна інтонація діяла досить обмежено. Це епоха розвитку і затвердження європейської мажоро-мінорної системи, з домінуванням автентичності і ввіднонових тяжінь як типових стильових ознак гармонії. Поява цього інтонаційного імперативу на певній історичній стадії почала негативно впливати як на художню практику, так і на музичну науку. Маємо на увазі кристалізацію інтонаційних (зокрема, гармоніко-інтонаційних) закономірностей цієї значної музичної епохи і перетворення їх в музичній практиці і теорії в муміфіковану догму.

В епоху розвинутого мелодико-гармонічного мислення і домінування в ньому мажоро-мінорної ладової системи коло використання даної первинної гармонічної інтонації було досить обмеженим. Наприклад, в епоху віденського класицизму в усіх подальших його музично-стильових проявах в межах мажоро-мінорної системи тризвучний вираз гармонічних інтонацій такого типу був можливий:

<sup>85</sup> Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. К., 1975, т. 1, с. 15—17.

<sup>86</sup> Там же, с. 18—19.



Як бачимо, па рівні тризвуків і в межах однієї ладотональності монофонічна різновисотна первинна гармонічна інтонація в епоху віденського класичного стилю знаходила скромний вираз, що слід розглядати як одну з типових рис гармонічного стилю.

В цьому ж стилі монофонічна різновисотна гармонічна інтонація наполегливо затверджує себе в сфері вторинного прояву. Такі, наприклад, тональні співвідношення частин деяких сонат Бетховена (№ 3, I ч.— *до* мажор, II ч.— *мі* мажор; № 4, I ч.— *мі* мажор, II ч.— *до* мажор; № 28, I ч.— *ля* мажор, II ч.— *фа* мажор) і партій в сонатній формі (наприклад, в I ч. сонати № 21 головна партія — *до* мажор, побічна — *мі* мажор). Всі ці зразки (кількість їх можна значно збільшити) свідчать про присутність у віденському класичному стилі тенденції до подолання гармоніко-інтонаційними закономірностями меж ладо-мелодичних монотональностей. Додамо до цього, що секундове співвідношення тотожних співзвуч має тут дуже обмежений прояв — крім інтонації IV, V, виникнення «моцартівських» квінт і відповідних гармоній в результаті максимального підкорення ладо-мелодичним тяжінням.

На рівні септакордів зазначена первинна гармонічна інтонація проявляла себе, можливо, тільки як складова «домінантового ланцюга», генеза якого у найпростішому автентичному кадансі (D7 — T), а принцип передбачає гармоніко-інтонаційні явища майбутнього.

Наведеними прикладами не вичерпується існування первинної гармонічної інтонації першого типу у класичному гармонічному стилі. В узагальненому вигляді гармонічне інтонування в ту епоху можна уявити як варіанти терцевої структури (єдиного організуючого принципу гармонічної вертикалі), яким протиставляється неусвідомлена царина нетерцевих сполучень. Вони сприймалися як порушення терцевості в суто мелодичному плані.

Гармоніко-інтонаційний комплекс даного стилю узагальнено можна уявити в такій схемі:



Ця інтонація (спільність вертикалей знаходила вираз в терцевому принципі їх будови, варіантність же — у видозмінах терцій, оберненнях акордів, фактурі та ін.) включала в себе стадію нетерцевої вертикалі як певне інтонаційне протиріччя, стимул інтонаційного розвитку, що не одержав ще самостійного гармоніко-інтонаційного значення і був підпорядкований терцевому оточенню.

Музично-теоретична наука поступово виявила перетворення цієї проміжної стадії (нетерцевої вертикалі) в основний елемент інтонації (усвідомлений гармоніко-інтонаційно) і почала орієнтуватися на досягнення художньої практики, де «випадкові» сполучення яскраво продемонстрували свій «невипадковий» зміст.

Звуковисотні співвідношення гармонічних вертикалей в епоху віденського класицизму визначалися, насамперед, закономірностями ладо-мелодичного характеру, які в багатьох випадках регламентували ту або іншу спрямованість звуковисотного руху гармонічної інтонації.

Як своєрідне утвердження закону «заперечення заперечення» в епоху романтизму відроджується старовинний принцип монофонічних паралелізмів у його новій якості. В післябетховенський період монофонічна різновисотна інтонація стає однією з найважливіших і визначає багато в чому романтичний стиль гармонії.

У зв'язку з вивченням музики XIX ст. в музикознавстві намітилось певне протиставлення гармонії функціональної, що відображує насамперед закономірності західноєвропейської мажоро-мінорної ладової системи, і колористичної (романтичної), що виступала як носій нового. При багатьох тлумаченнях цих двох стилевих якостей (зокрема, романтичної гармонії) під колористичністю не можна розуміти хаотичний набір звукових фарб. Тут обов'язково повинна бути логіка розвитку, тобто функціональність, але останню слід трактувати широко, в плані наявності певних інтонаційних закономірностей з диференціацією елементів та їх функцій. В багатьох випадках за терміном «колористична гармонія» приховується нерозуміння інтонаційно-логічної суті тих або інших гармонічних явищ.

Нові, що не вкладаються у звичні традиційні уявлення, закономірності, народжені епохою романтизму, викликали до життя теоретичні визначення, не організовані в цілісну систему. До таких належать: «колористична гармонія», «зіставлення акордів», «випадкові сполучки», «тональний зсув», «еліпсис», «модальна гармонія» та інші.

Зупинимось коротко на з'ясуванні суті одного з цих термінів — «еліпсису». Він виник внаслідок необхідності пояснення деяких функціональних явищ гармонії («еліптичних зворотів») з врахуванням ріманівської схеми: T — S — D — T і т. д. Еліпсис передбачає випущення якоїсь ланки в процесі зазначеного функціонального розвитку. Що ж таке випущення ланки в ланцюзі цілісного розвитку? Це завжди щось патологічне в його фізичному, психологічному, конструктивному, логічному і, нарешті, естетичному вираженнях. Коли процес розвитку якогось явища не можна пояснити як закономірний, апелюють до випущення ланки, до еліпсису. Коли говорять про щось «пропущене» в цілісному, не патологічному явищі (зокрема, художньому), то в більшості випадків використовують можливість орієнтуватися на логічно витриманий еталон. Таким чином, скажімо, сонатна форма без розробки — це нова структурно-інтонаційна якість. Тут нічого не пропущено, оскільки в розробці просто немає потреби. Терміном «еліпсис» користуються для визначення численних випадків гармонічного розвитку, що не вписуються в традиційні функціональні схеми. В дійсності ж цей термін нічого не пояснює,

а лише об'єднує в єдиному комплексі всі винадки, що не вкладаються у традиційне розуміння.

Активний інтонаційний творчий пошук, властивий романтизму, зокрема вторгнення в професійну музичну творчість закономірностей безпосередньо інтонаційного народного музичного мислення, зумовили виникнення нових явищ в гармонії, пояснення яких вимагало і нової методології. Без врахування гармоніко-інтонаційного рівня пояснити ці явища просто неможливо.

В романтичній музиці істотно зростає значення первинної гармонічної інтонації першого тину як одного з засобів розширення міжтональної сфери і виходу на рівень позатональних принципів організації музичного процесу<sup>87</sup>. Монофонічні різновисотні гармонічні інтонації, подібно до «оазисів», все більше насичують ділянки традиційного ладотонального розвитку, збагачуючи його функціональними закономірностями особливого, специфічного гармоніко-інтонаційного змісту.

Висотний показник співвідношення гармонічних вертикалей поступово включає в себе всі можливі інтервали дванадцятитонової звукової шкали.

Структурний (фонічний) показник вертикалі відзначається як кількісним зростанням терцевих накопичень, так і повими якостями, що вишикають на цьому ґрунті: полігармонією, перетворенням багатоголосся в комплекс шарів, бі- і поліфункціональністю фактури.

З числа багатьох гармонічних явищ, типових для епохи романтизму, зосередимо увагу на взаємопроникненні мажорних і мінорних ладів (однойменних і паралельних). Це характеризується появою мажорних тризвуків на VI і III низьких ступенях — в мажорі; мінорних тризвуків на VI і III високих ступенях — в мінорі; мінорного тризвуку на VI високому ступені мінору як субдомінантового тризвуку паралельного мажору. Висновок музичної теорії про запозичення цих акордів з іншої ладотональності не можна розповсюджувати на всі без винятку випадки, оскільки досить часто свідомість засвоює безпосередньо реальну інтонацію (I — VI низький і I — III низький). Ці міркування розповсюджуються на всі закономірності мажоро-мінору і міноро-мажору.

В дійсності тут народжується монофонічна різновисотна первинна гармонічна інтонація, що порушує традиційні ладо-гармонічні норми і виступає як автономна гармоніко-інтонаційна якість. При цьому функціональний зміст ладотональності зберігається, але подається в іншому, новому виразі. В системах класичної мажорної і мінорної тональності немає таких функціональних зв'язків, що знаходили б вираз в інтонаційній єдності двох мажорних тризвуків великотерцевого або малотерцевого співвідношення, а також двох мінорних тризвуків великотерцевого або малотерцевого співвідношення. Ці інтонації «не вписуються» у традиційні ладо-гармонічні норми. А втім, вони відзначаються жорсткою логікою — тотожністю фонічного змісту

<sup>87</sup> Позатональні принципи організації музичного процесу ми розуміємо як сферу автономної (самостійної) дії інтонаційної логіки, що не спирається на безпосередньо-слухове відчуття традиційної тональності.

гармонічних вертикалей і терцевістю їх співвідношення. Певна частина цих первинних гармонічних інтонацій за своїми фонічними якостями ніби «запозичена» в іншій ладотональності. Решта такому тлумаченню не піддається. Наприклад, співвідношення в мажорі I — VI мажорної, I — III мажорної; в мінорі I — III мінорної. Але ж коло інтонаційних закономірностей єдине, спільне! Очевидно, десь воно перетинається з гармоніко-інтонаційними закономірностями класичних мажорних і мінорних тональностей, створюючи ладотональний синтез, а десь такі зв'язки відсутні і не можуть бути виявлені. Досить умовне тлумачення мінорного тризвуку на VI ст. в мінорі як субдомінанти паралельного мажору. Це правомірно, коли функціональний рух здійснюється по ступенях I — III — VI мінорна, але дуже сумнівно, коли послідовність I — VI мінорна трактується як прихований рух I — (III) — VI. Також недоречно розглядати III мажорну в мажорі як доміанту паралельного мінору або III ступінь однотерцевої тональності, якщо ці функції не реалізуються фактично.

Виникнення розглянутих співвідношень тризвуків — результат розширення гармоніко-інтонаційного мислення і, зокрема, активного використання виразних можливостей монофонічної різновисотної інтонації на тризвуковому рівні.

Ця гармонічна інтонація вже довгий час до епохи романтизму виконувала роль сполучної ланки між різними тональностями під час модулювання. Нприклад, введення побічних доміант і субдомінант різного роду обов'язково включало таку стадію, в якій поєднувались дві протилежні функціональні якості: ясна організація на основі ладотональних закономірностей і організація, де в більшій або меншій мірі затверджувались гармоніко-інтонаційні принципи<sup>88</sup>. Розглянемо це явище на прикладі схеми простої класичної модуляції до мажор — ля мінор (16).

16 D C-dur D a-moll

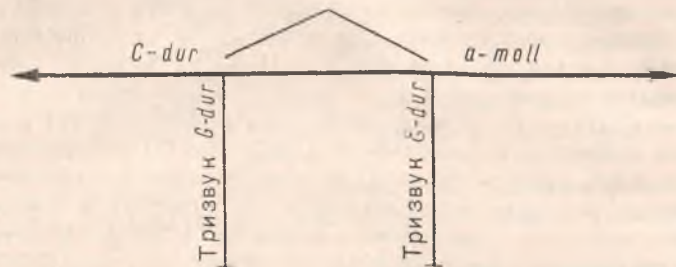
V a-moll VI

Розв'язання у VI ля мінору — типова гармонічна інтонація в затвердженні традиційних ладотональних закономірностей. Стадія ж, що їй передуює, — це первинна гармонічна інтонація на ґрунті єдності до-

<sup>88</sup> Викладені думки, природно, викликають питання: а чи належить гармонічна інтонаційна якість до ладотональних закономірностей? В чому виявляється функціональна протилежність зазначених явищ? Природно, гармоніко-інтонаційні явища існують і в системі ладотональності, і в інших звуковисотних системах. Відмінність (вона інколи зростає і до значення протилежності) полягає в тому відрізковій діалектичному розвитку, де гармоніко-інтонаційні явища знаходять свій вираз. Наприклад, на ґрунті ладо-тональних закономірностей гармоніко-інтонаційна якість знаходить вираз відкрystalізовано.

мінант двох різних (хоча і паралельних) топальностей. Ця стадія функціонального розвитку в перспективній і ретроспективній спрямованості чудово відповідає закономірностям ладотонального розвитку. Як правило, це констатується так: домінанта *до* мажору, потім гармонічна домінанта *ля* мінору. За такою оцінкою функціонального змісту цієї модуляції *соль*-мажорний тризвук ми ретроспективно орієнтуємо на *до* мажор, *мі*-мажорний тризвук — перспективно па *ля* мінор.

Логіку такого висновку можна відобразити у схемі:



Але при цьому не враховується дуже важливий момент — народження особливих закономірностей, що затверджують єдність цих тризвуків в інтонаційно організовану, як первинну монофонічну різновисотну гармонічну інтонацію.

Всі вищевикладені факти природно приводять до таких висновків:

1. В моментах розвитку музичного змісту, де виникає ефект «зіставлення» (тризвуків або інших монофонічних акордів, співзвуч), логічний процес інтонаційної організації музики не припиняється.

2. У зв'язку з цим виникає необхідність затвердження більш високого рівня уяви про те, що відбувається в музиці, з охопленням в єдиному комплексі закономірностей і стадії тонально визначеного змісту, і стадії, що не вкладається у ладотональні схеми.

3. Останнє можна здійснити двома шляхами: а) розширенням уяви про тональне до нескінченності, до виникнення фактично ділянки позатонального (цим шляхом пішов Р. Реті і визначив уяву про тональні явища в музиці як «паптональність»<sup>89</sup>); б) пошуком інших інтонаційних закономірностей музичного процесу, які, подібно до стрижня, пронизували б весь процес інтонаційно-логічного музичного розвитку, в тому числі і ділянки тонально невизначеного змісту. Цим шляхом пішов Ю. Холопов, здійснюючи пошук гармоніко-інтонаційних закономірностей, незалежних від історично застарілих норм інтонаційного (зокрема, класичної ладотональної функціональності). Звідси і введений Ю. Холоповим термін «центральный элемент системи», що створює можливість піднятися над традиційним методом гармонічного аналізу і поєднати в єдине ціле топальні і позатональні закономірності, які до цього часу в науковій уяві існували відокремлено<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Реті Р. Тональність в современной музыке. Л., 1968.

<sup>90</sup> Відомий і раніше термін «центральный элемент системи» в роботах Ю. Холопова репрезентує нову оригінальну гармонічну концепцію.

4. На нашу думку, існує рубіж розширення тональних закономірностей, за яким на зміну їм приходять інші принципи організації музично-інтонаційної логіки. До них належать гармоніко-інтонаційні, мелодико-інтонаційні, темброво-інтонаційні, ритмо-інтонаційні та ін. Функція кожного з них в музичному процесі змінна і коливається від провідної ролі в організації музично-інтонаційної логіки до максимальної залежності від інших проявів інтонаційного.

В розглянутій модуляції (16) гармоніко-інтонаційний рівень є стрижневим, бо не припиняє своєї дії і в стадіях тонально визначеного змісту, але в момент зіставлення двох мажорних тризвуків відбувається ніби «модуляція» у сферу безпосередніх гармоніко-інтонаційних зв'язків, і на якусь мить останні виступають як головні в організації музичного процесу.

Монофонічна різновисотна первинна гармонічна інтонація максимальної концентрації досягла у пізній творчості Скрябіна, де фактично панує своєрідна, досить обмежена зона фонічних варіантів малих септакордів і великих нонакордів<sup>91</sup>. Жорстка гармоніко-інтонаційна організація музики і створювала фундамент для ритмо-мелодичного, фактурного, тембро-динамічного розмаїття, і істотно обмежувала виражальні можливості гармоніко-інтонаційного.

Розширення меж тональності і вихід у позатональну сферу<sup>92</sup> в сучасній (в широкому розумінні слова) музиці посилили значення монофонічної різновисотної інтонації як максимально організованої якості, що багато в чому компенсувала ослаблення ладотональної динаміки. Це спричинилося до широкого використання цієї інтонації — як в остинатному її розвитку, так і у вигляді гармоніко-інтонаційних ладів, що прийшли на зміну (і виникли паралельно) ладам традиційного змісту.

Другий тип інтонації — різноструктурна моновисотна — з точки зору співвідношення тезових і антитезових показників являє собою своєрідне дзеркальне відображення попередньо розглянутої. Антитезовість її концентрується в структурній відмінності вертикалей, тезовість — в їх звуковій спільності.

Вихідним логічним моментом народження цієї інтонації є інтонація четвертого типу (повторність фонічної якості на одній висоті), а також третього типу (різноструктурна різновисотна). В першому випадку причиною зближення цих інтонацій є виникнення варіантної ознаки, у другому — спрямованість до звукової спільності. В організації багатоголосого музичного процесу цей могутній фактор не завжди в достатній мірі враховується.

Між двома крайніми точками розвитку даного явища в історичному аспекті (ослідуванням в старовинному багатоголосі одного тону, постійним поверненням до нього як до своєрідної опори і тими поєднаннями акордів, які не випадково визначають як гармонічні) існує ве-

<sup>91</sup> Зміст цього комплексу гармоній найбільш повно виявлено у книзі: Дернова В. Гармония Скрябина. Л., 1968.

<sup>92</sup> Під «позатональною сферою» ми розуміємо такі принципи інтонаційного розвитку музики, які не спираються безпосередньо на логіку традиційної ладотональної організації.

лика кількість проявів звуковисотної спільності як фактора інтонаційної логічної організації.

В епоху, коли гармонія ще не сформувалася в дискретну, іманентно організовану якість, звукова спільність втілювалася у різноманітних органах пунктах, у виконавських традиціях (пісенних і інструментальних) більшості народів світу.

Цей стародавній засіб використання організуючого потенціалу загальновисотності продовжує впевнено діяти, процизуючи всі історичні епохи і національні стилі особливості музики людства.

Спробуємо з'ясувати деякі закономірності існування різноструктурної моновисотної первинної гармонічної інтонації в класичній системі терцевої організації вертикалі.

За характером прояву звукової спільності в ладотональній системі розпізнаються такі типи гармонічних інтонацій на рівні тризвуків і септакордів:

1. Інтонації, де є спільність основних тонів двох вертикальних елементів;
2. Спільність їх терцевих тонів;
3. Спільність їх квінтових тонів;
4. Спільність септимових тонів;
5. Спільність двох тонів, аналогічних за роллю в структурі вертикалей;
6. Спільність трьох тонів, аналогічних за роллю в структурі вертикалей.

Як бачимо, перелічені гармонічні інтонації об'єднуються в самостійну групу завдяки аналогічній ролі спільних тонів у структурі вертикальних елементів.

Друга велика група різноструктурних монофонічних первинних гармонічних інтонацій характеризується різною роллю спільних тонів у структурі вертикальних елементів. Проста арифметична дія дає можливість визначити максимальну кількість таких інтонаційних комбінацій.

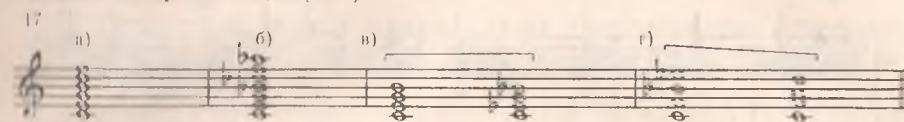
Розглянемо деякі аспекти існування цих двох основних груп в ладотональній системі.

При терцевій організації вертикалі тільки один вид висотного співвідношення тризвуків — секундовий — виключає можливість використання звукової спільності як фактора тезоності. Решта — кварто-квінтовий і терцевий — використовують цей фактор у різній мірі.

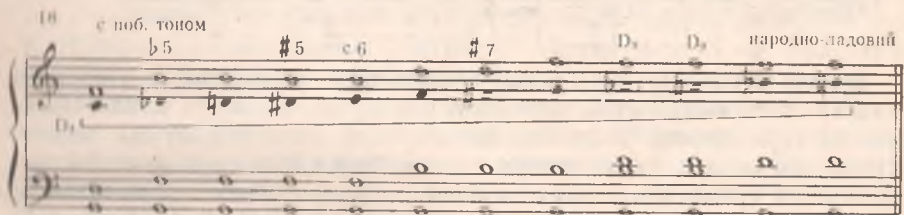
Як було згадано раніше, якісні показники цієї інтонації (різноструктурність і моновисотність) треба розглядати як тенденції, що видозмінюються, а не як застигли, стабільні величини. Різноструктурні інтонації, що мають спільність основних тонів вертикальних елементів, завжди створюють ситуацію, в якій виникає вихід функціонального розвитку в іншу ладову організацію або альтераційний варіант даної ладотональності чи в міжтональну, або позатональну сферу. Можна прийти до висновку, що різноструктурна монофонічна гармонічна інтонація відіграла особливу роль в розширенні кола ладотональних закономірностей і народженні сфер міжтонального і позатонального інтонаційного розвитку.

Різноструктурна монофонічна гармонічна інтонація, що має спільність основних тонів вертикальних елементів, може спиратися в своїй організації на такі закономірності:

1. Зростання терцевої вертикалі в межах діатонічної тональності (17а).
2. Зростання терцевої вертикалі і вихід за межі діатонічної тональності (17б).
3. Посидання акорду з його якісним варіантом (17в).
4. Посидання двох співзвуч, що спираються на різні принципи вертикальної організації (17г).



Збереження спільного основного тону в цих інтонаціях створює їх особливий функціонально неконфліктний зміст<sup>93</sup>. Наприклад, всі можливі варіанти інтонації з тонікою в басу будуть в більш-менш чіткій формі репрезентувати тонікальність, з доміантою в басу — доміантовість, субдоміантою — субдоміантовість. Функціональна могутність тріади Т, S, D підтверджується тим фактором, що акорди і співзвуччя — носії цих функцій — увібрали в себе звуки всього хроматичного звукоряду. На прикладі доміанти це має такий вигляд (18):



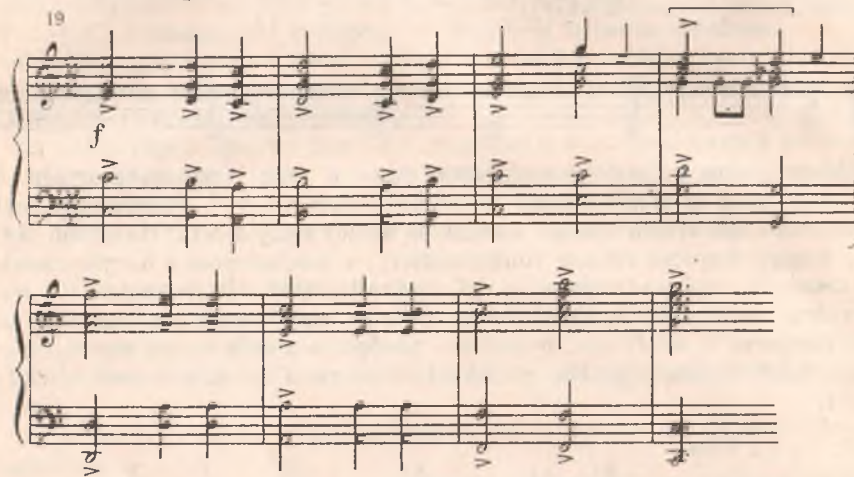
У двох випадках доміантовість тут виявляється не ввідним тоном, а лише V ступенем тональності.

Розглянутий тип гармонічної інтонації (певна ділянка її різноструктурності знаходить вираз у якісній відмінності інтервалів) на диво мало вивчений наукою. У визначенні суті цієї інтонації, як правило, спиралася на пристосування кожного з вертикальних елементів інтонації до організуючої системи (ладу, тональності, структури), але не вбачали закономірностей в посиданні цих елементів, не розглядали інтонацію як відносно самостійний, логічно організований осередок гармонічного процесу.

<sup>93</sup> В розумінні основного тону акорду (співзвуччя) необхідно констатувати наявність двох рівнів інтонаційного мислення: на першому основний тон визначається абстрагованою інтонаційною системою, що спирається на феномен натуральних обертонів, на другому ж — подолання закономірностей першого рівня і певна залежність функції басового голосу вертикалі від її конкретного фігурного викладу. Останнє, зокрема, виникає на рівні епгармонічно-хроматичного інтонаційного мислення. Визначення основного тону акорду на цьому рівні за допомогою штучних обернень спотворює дійсний зміст вертикалі.

Ця інтонація в процесі гармоніко-функціонального розвитку досить часто ніби знаходилася на «перехресті» ладотональних шляхів. Вона надзвичайно розповсюджена на гранях модуляцій і відхилень, коли один з акордів первинної гармонічної інтонації виступає в ролі модулюючого, різко розриває зв'язок з вихідною тональністю і створює можливість переключення розвитку в систему нової або розширеної даної тональності (за рахунок побічних елементів).

Один з багатьох прикладів дії цієї інтонації зустрічаємо в хорі «Славя» з опери Глінки «Іван Сусанін» (19).



Звичайне пояснення поєднання однойменних мажорного і мінорного тризвуків як зіставлення мажорної і мінорної тонок тут виключається, бо гармонічний розвиток здійснюється на домінантній основі. Первинна гармонічна інтонація складається з *соль-мажорного* і *соль-мінорного* тризвуків, з яких перший ретроспективно спрямований у *до* мажор (головна тональність), а другий — у *ре* мінор (побічна субдомінанта у відхиленні). В сукупності ж ці тризвуки створюють первинну різноструктурну монофонічну гармонічну інтонацію, що організована спільною чистою квінтою.

Спостерігаючи типові випадки виникнення аналогічної інтонації на інших ступенях ладотональності в різних співвідношеннях мажорного і мінорного тризвуків (в розумінні їх черговості), приходимо до висновку, що при з'ясуванні суті гармонічного процесу його треба розглядати в трьох основних аспектах:

1. Аспект ретроспективний (функція даної вертикалі в зв'язку з попереднім розвитком).
2. Аспект перспективний (функція даної вертикалі в зв'язку з подальшим розвитком).
3. Аспект гармоніко-інтонаційний<sup>94</sup> (функція даної первинної гар-

<sup>94</sup> Визначення цього аспекту як гармоніко-інтонаційного досить умовне, бо і в інших аспектах також діють гармоніко-інтонаційні закономірності, але перебувають в значно більшій залежності від абстрагованої ладотональної організації.

монічної інтонації як іманентно організованого осередку музичного процесу).

В традиційному гармонічному аналізі третій аспект, як правило, залишався непоміченим, внаслідок чого виникала прогалина в розумінні безперервного процесу гармонічного розвитку.

Ті типи гармонічної інтонації, де відсутня спільність основних тонів акордів і присутня спільність інших аналогічних тонів, характеризуються розширенням функціонального діапазону — від загострення одного функціонального змісту до викинення контрасту між вертикальними елементами.

В другій групі, де роль спільних тонів у вертикальних структурах неаналогічна, функціональний діапазон гармонічної інтонації ще більше розширюється.

У зв'язку з послабленням ладотональної динаміки в сучасній музиці, природним і необхідним пошуком засобів, що компенсують відсутність організуючих музичний процес факторів, різноструктурна моновисотна гармонічна інтонація набуває все більшого значення. Особливо зростає її роль в музиці, що синтезує різні принципи вертикальної організації багатоголосся (терцевий, кварто-квінтовий, змішано-інтервальний).

Третій тип інтонації — різноструктурна різновисотна — характеризується насамперед тенденцією до максимального вияву антитезовості. В результаті цього організуюче начало в ній істотно знівеловалося і виникла необхідність опори на логіку іншої сфери (мелодичної, ритмічної, тембрової та ін.). Ця необхідність збільшується пропорційно до збільшення контрасту (структурного і звуковисотного) вертикальних елементів інтонації.

В одній з стадій розвитку головної теми Другої симфонії («Богатирської») О. Бородіна виникає гармонічна інтонація, вертикальні елементи якої контрастують і в структурному, і в звуковисотному відношеннях (20).



Гармонічний зміст знаходить тут своєрідний вираз: мажорний тризвук і двоярусна велика терція. Гармоніко-інтонаційна логіка введена до мінімуму: ні звукової, ні структурної спільності у вертикальних елементах ми не виявляємо. На перший план тут виступають мелодико-інтонаційні закономірності. Ця інтонація — не що інше, як своєрідна вертикальна проекція мелодії головної теми у

її ж гармоніко-інтонаційному варіанті. Переконливість гармонічної сторони тут спирається на ладо-мелодичну сферу інтонаційного змісту.

В процесі історичного розвитку у використанні гармонічної інтонації цього типу спостерігаємо дві головні тенденції:

- 1) компенсація максимального ослаблення організуючого почала залученням факторів з інших сфер інтонаційного;
- 2) використання цієї інтонації як запланованої алогічності в розвитку і тим самим створення неможливості інтонаційного «передбачення» в процесі музичного сприйняття. Останнє типове для деяких крайніх форм сучасного музичного «авангарду» і приводить до знищення інтонаційної логіки і виникнення особливої естетичної якості.

Треба прийти до висновку, що у власне гармонічному автономному аспекті різноструктурна різновисотна інтонація в максимальному прояві своїх якостей не має організуючого потенціалу, і в результаті особливого значення набуває її зв'язок з гармонічними інтонаціями інших типів, тобто послаблення контрасту внаслідок інтонаційної спільності (структурної, висотної). Це приводить до метаморфози інтонації, наближення і нарешті перетворення її в інтонацію іншого типу.

Четвертий тип гармонічної інтонації — повторність вертикальної якості на тотожній висоті — є своєрідним антиподом інтонації третього типу. Якщо у третьому типі немає фактора спільності, тезовості, то у четвертому — фактора контрасту, антитезовості.

Ця інтонація гранично інертна щодо виражальних можливостей і статична як компонент музичної драматургії. Роль її зводиться до фоновості. Разом з тим, пасивність цієї інтонації на первинному рівні активно компенсується на вторинному рівні, де незмінна вертикальна якість взаємодіє з паралельною їй сферою активного розвитку і, крім того, усвідомлюється в порівнянні з усім гармоніко-інтонаційним словником епохи.

Епізодичне використання інтонації четвертого типу знаходимо в музичній творчості різних історичних періодів. Як правило, це стадії накопичення тональної стійкості (в заключних побудовах) або нестійкості (вступних, передіктових). Є окремі зразки, де поява цієї інтонації зумовлена специфічним художньо-образним задумом. Наприклад, у вступі до опери «Золото Рейну» Р. Вагнера гармоніко-інтонаційний зміст «сфокусовано» в одному *мі-бемоль-мажорному* тризвучку.

У кантаті Г. Свиридова «Курські пісні» («Зелений дубочок», № 1) тетрахорд лідійського ладу *ре-бемоль — мі-бемоль — фа — соль*, що лежить в основі мелодичного розвитку пісні, одержує фактурну вертикальну «проекцію» з двома великими терціями — *ре-бемоль — фа* та *мі-бемоль — соль*. Цей структурний комплекс мелодично варіюється і виступає як загальний для усього твору (21).

Наведений приклад — високохудожня обробка народної пісні, де вражає і гранична лапідарність виражальних засобів, і максимальний ефект естетичного враження від її дії.

21

*dolce*  
*p*  
Зе- ле- ний ду- бо- к

П'ятий тип гармонічної інтонації — фонічна якість одного вертикального утворення як гармонічна інтонація в потенції — повторює по суті попередній, бо будь-яке звучання вертикального комплексу народжує у свідомості слухача той або інший варіант інтонаційної перспективи. Фактично тут діють гармоніко-інтонаційні закономірності вторинного рівня.

В процесі музично-історичного розвитку спостерігається намагання подолати інерцію звичного у використанні інтонації цього типу. Це або інше передбачення (реалізоване або нереалізоване у творі) другого вертикального елемента первинної гармонічної інтонації зумовлене рівнем музичної культури того, хто створює музику або її сприймає.

Даний тип гармонічної інтонації виникає досить часто як елемент стадійності гармонічного процесу. Особливо ясно це виявляється в моментах відтягування розв'язання нестійкої гармонії, що створює відчуття чекання, настроювання на те або інше продовження розвитку. В таких випадках (вони зустрічаються в музичних творах композиторів з високорозвиненим музично-інтонаційним інтелектом) незвичне продовження гармоніко-інтонаційного розгортання, своєрідна «відміна» традиційного рішення несподіваним народжує особливий ефект «мікрівідкриття», залучення до нового, непізаного.

Обмежимося одним прикладом, що підтверджує це спостереження. В логіці гармоніко-інтонаційного розвитку на грані I і II частин Другої симфонії Бородіна мають місце такі закономірності: октавно-унісонне туттійне проведення головної теми (як закінчення I частини) і завершення її на тоніці (*сі*); друга частина починається з великого мажорного понакорду від *сі*; звична, народжена інтонаційно-слуховим досвідом логіка настроює слухача на сприймання цього акорду як побічної домінанти до тональності IV ступеня (*мі* мінор), але це передбачення не здійснюється — композитор застосовує *фа-мажорний* тризвук і повністю відкидає наше передчуття; виникає яскрава гармонічна інтонація (підказана Бородіну Балакіревим), в якій організуючі фактори зосередились у спільності звуків *ля* і *до* та аналогічній структурі компонентів (мажорні тризвучки), а інтонаційно-

контрастні (антитезові) — в яскравому тритоновому співвідношенні акордів. До речі, панування тритонових інтонацій в подальшому буде надзвичайно характерним для пізньоромантичної гармонії.

Отже, можна прийти до висновку, що цей тип первинної гармонічної інтонації особливої ваги набуває у сфері інтонаційно-психологічній, де зосереджуються і активізуються явища, пов'язані з закономірностями психології музичного сприймання.

Викладені вище думки про суть первинних гармонічних інтонацій не слід сприймати як підміну тих принципів організації гармонічного процесу, які в кожному історичному періоді постають в новому вигляді. Висловлені тут міркування не зменшують і значення класичної ладотональної організації, що виникла, існує і продовжує розвиток в силу своєї об'єктивності.

Усвідомлення первинного гармоніко-інтонаційного рівня допомагає ліквідувати розрив в розумінні традиційно-класичних і сучасних новаторських закономірностей гармонії, уявити гармонічний процес як інтонаційну цілісність, що постійно еволюціонує.

## 2. ВТОРИННІ ГАРМОНІЧНІ ІНТОНАЦІЇ

Вторинні гармонічні інтонації поєднуються в ту величезну сферу гармоніко-інтонаційного, в якій вертикальні якості багатоголосся народжують інтонацію не в безпосередньо-суміжному прояві, а на відстані, «арочно».

Гармоніко-інтонаційний зміст музичного твору можна уявити як складну систему оцінки кожної нової вертикальної якості в порівнянні з усіма останніми, що їй передували.

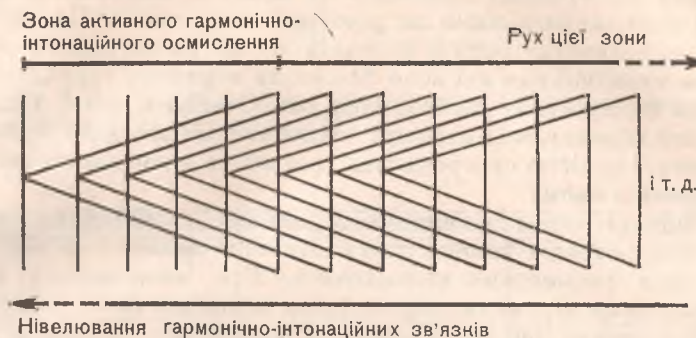
З математичної точки зору можна говорити про існування вторинних гармонічних інтонацій першого, другого, третього і т. д. порядку.

Закономірності первинних і вторинних гармонічних інтонацій являють собою специфічну музично-інтонаційну інтерпретацію математичного поняття автокореляції. В останній зв'язки ближнього і дальнього порядку відповідають первинним і вторинним гармонічним інтонаціям. Відповідно і відстань автокореляції («статична міра відстані, на якій певний елемент повідомлення ще відчуває на собі вплив другого елемента повідомлення, віддаленого від нього на цю відстань»<sup>95</sup>) у відношенні до вторинних гармонічних інтонацій знаходить вираз в мірі інтонаційної обумовленості і «міцності» інтонаційної арки між вертикалями, що порівнюються.

Система вторинних гармонічних інтонацій в математичному виразі постає в такому складному, практично неосяжному вигляді, що природно виникає потреба в якомусь якісному «згортанні» мпожижності гармоніко-інтонаційних показників. Останнє здійснюється, на нашу думку, двома паралельними шляхами.

Перший зумовлений існуванням в процесі музичного сприйняття

певної рухомої просторово-часової зони активного гармоніко-інтонаційного усвідомлення, в межах якої, з одного боку, здійснюється ніби послаблення і зникнення гармоніко-інтонаційних зв'язків, з другого — фіксується кожний новий момент народження гармоніко-інтонаційної якості:



В гармоніко-інтонаційній зоні, що охоплюється слуховою свідомістю, здійснюється процес активної оцінки того, що звучить і вже відзвучало. Це явище безпосередньо відображує таку закономірність автокореляції: «У випадку зв'язку ближнього порядку чим ближче спостерігач наближається до елементів системи, що спостерігає, тим помітніші для нього асоціативні зв'язки між цими елементами»<sup>96</sup>.

Зазначена зона не тільки постійно рухома, але і постійно видозмінюється в своїх розмірах. Останнє визначаються як музичними здібностями кожного, хто сприймає музику, так і особливою майстерністю композитора, внутрішньою логікою його гармоніко-інтонаційного мислення. Існує безпосередня, пряма залежність розмірів рухомої зони і масштабів музичного твору.

Другий шлях полягає у вибірковості гармоніко-інтонаційного процесу. Вторинні гармонічні інтонації в системі структурно-тематичних закономірностей виконують різну роль. Особливого значення набувають ті, в яких ніби приховуються принципи тотожності і контрасту, виявляється процес народження нового гармоніко-інтонаційного змісту в його зв'язку з попереднім. Такі всі випадки, де буквальна повторність того, що відзвучало, приводить до більших або менших змін гармоніко-інтонаційного змісту. Розвиток цього явища починається з усвідомлення аrochen зв'язків між яскравими тотожними або варійованими фонічними інтонаційними якостями, що виконують у творі особливу драматургічну роль. Такий, наприклад, трістан-акорд в опері Вагнера. Аналогічно застосовуються зменшені септ-акорди у фортепіанній сонаті *сі* мінор Ліста, гранично концентруються ці закономірності в музиці пізнього Скрябіна, у співзвуччях змішаної інтерваліки та кластерах в творах багатьох сучасних композиторів і т. п.

<sup>95</sup> Моль А. Искусство и ЭВМ, с. 62. Констатація нами рухомої зони гармоніко-інтонаційної свідомості в певній мірі динамізує дещо статичне висвітлення закономірностей автокореляції в аспекті музичного сприйняття.

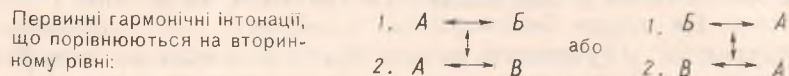
<sup>95</sup> Моль А. Искусство и ЭВМ. М., 1975, с. 62.

Система вторинних гармоніко-інтонаційних зв'язків у своєму первісному принциповому змісті розповсюджується на всі музичні стилі, але в кожному втілюється неоднаково.

Подальший шлях гармоніко-інтонаційного мислення — порівняння первинних гармонічних інтонацій на відстані, викинення ародних зв'язків між мінімальними за розміром осередками. Ця закономірність грає величезну роль в музичній логіці. Визначається це і властивістю музичної пам'яті ясно фіксувати первинну гармонічну інтонацію як найпростішу багатоголосу організацію музики, і здібністю первинної гармонічної інтонації втілювати мікростадію гармонічного процесу, і єдністю суперечливих тезових та антитезових інтонаційних якостей в ньому.

В різноманітних порівняннях первинних гармонічних інтонацій на відстані розподіл тезових та антитезових показників між їх вертикальними елементами неоднаковий. Всю мпожинність якісного співвідношення первинних гармонічних інтонацій на вторинному рівні можна звести до двох основних типів:

1. Зосередження тезової інтонаційної якості в одному вертикальному елементі і антитезовості в другому:



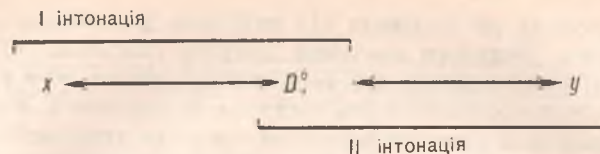
2. Розосередження тезової та антитезової інтонаційної якості між двома вертикальними елементами гармонічних інтонацій в різних якісних і кількісних пропорціях:



Як стимул до порівняння первинних гармонічних інтонацій на вторинному рівні виступає їх тезовий компонент (спільність звукової організації). У зв'язку з цим необхідно констатувати особливу важливість порівняння інтонацій першого типу, де постійність тези (A) і закріплення її за конкретним вертикальним елементом забезпечує її пізнавання і сприйняття як опорного моменту у музичному розвитку.

Таку роль, наприклад, відіграють на вторинному рівні первинні гармонічні інтонації з участю домінантсептакорду з секстою в фортепіанній сонаті *сі-бемоль* мінор Шопена. Цей акорд (або його обернення, або один з егармонічних варіантів) пронизує весь сонатний цикл і створює своєрідну гармоніко-інтонаційну «віль», що виявляє себе не лише у формотворенні (як порівняння аналогічних структурно-часових моментів), але і у самостійному, ніби «надструктурному» рівні.

Для усвідомлення гармоніко-інтонаційних процесів у цій сонаті необхідно розглядати комплекс, що складається з двох первинних інтонацій. В першій з них домінантсептакорд з секстою виступає як другий вертикальний елемент, в другій — як перший:



У вступі I ч. сонати домінантсептакорд з секстою виникає після *фа-дієз*-мінорного секстакорду (22).

22

Grave Doppio movimento

1 інтонація 2 інтонація 3 інтонація

Перша інтонація в комплексі первинних гармонічних інтонацій тут досить загадкова. Це яскравий приклад виходу за межі традиційного ладо-тонального мислення і свідомство надзвичайно високого інтонаційного інтелекту Шопена. Даний інтонаційний імпульс (ми розглядаємо тільки гармонічний аспект) концентрує в собі необхідність і потребу в подальшому розвитку. У цьому невеликому за розмірами вступі гармоніко-інтонаційний зміст досягає максимальної концентрації. Низхідна мелодична інтонація *ре-бемоль* — *мі* одержує гармонічне «спояснення» уже в другому такті — це не зменшена септима, а велика секста у складі *до-дієз*-мінорного секстакорду. Здавалося б, повний мелодичний, тональний і інтонаційний спокій. Введення ж домінантсептакорду з секстою (за *сі-бемоль* мінором) ретроспективно перетворює цей секстакорд у згусток інтонаційних суперечностей. Якщо орієнтуватися на терцеву організацію вертикалі, то незмітно виникне протиріччя з інтонаційними явищами *сі-бемоль* мінору. Нотування баса як *мі* виправдовує себе лише по відношенню до ізольовано взятої мелодичної лінії, решта ж голосів (*соль-дієз* і *до-дієз*) вступає у кричущу суперечність з тональністю, що намічається. Записування баса як *фа-бемоль* не відповідає традиційним інтонаційним можливостям тональності *сі-бемоль* мінор. Решта ж голосів (*ре-бемоль* і *ля-бемоль*) чудово «вписуються» в її закономірності. Нотування *до-дієз*-мінорного секстакорду як *мі-бемоль* — *ля-бемоль* — *ре-бемоль* добре узгоджується з *сі-бемоль* мінором, але при цьому руйнується терцева організація вертикалі. Таким чином, утворюється замкнене коло — терцева організація вертикалі, ладо-мелодичні закономірності тональності і засоби сучасного нотного запису.

Роз'яснення такої складної ситуації, мабуть, слід шукати в особливостях інтонаційного мислення, при якому кожен з 12-ти ступенів

октавного звукоряду не залежить від вихідних діатонічних, а є цілком самостійним. Великого значення набуває спільний звук *ре-бемоль*. У складі *до-дієз*-мінорного секстакорду він не має низхідної або висхідної спрямованості, тобто виступає як пасивний. У складі ж домінантсептакорду з секстою цей звук одержує тенденцію до низхідної спрямованості, і в результаті повністю переосмислюється його функціональний зміст.

Друга гармонічна інтонація вступу — традиційне розв'язання (в межах однієї функції)  $D_7$  з секстою в  $D_7$ . Спільність звуків тут максимальна, інтонація являє собою з точки зору ладофункціонального змісту фактично два споріднені варіанти однієї вертикальної якості.

Безсумнівний змістовний перегук всіх гармоніко-інтонаційних комплексів, в яких бере участь  $D_7$  з секстою або його енгармонічні еквіваленти. У трьох частинах сонати можна зафіксувати велику кількість таких прикладів, лише в фіналі зменшується вагомість цього акорду, сфера його дії переміщується у мелодію (низхідні секундові інтонації — як розв'язання  $D_7$  з секстою).

Спробуємо порівняти лише деякі з зазначених інтонаційних комплексів.

Яскрава гармоніко-інтонаційна спільність виникає між вступом і початком побічної партії (23).

23

2 інтонація

1 інтонація

Неважко помітити, що другі вертикалі — аналогічні, перші ж — докорінно відрізняються, тобто гармоніко-інтонаційна аптитезовість повністю зосереджена в перших, інші — максимально подібні.

Нова арка виникає в момент переходу від експозиції до розробки (I частина) (24).

24

1

2

В цьому комплексі перша гармонічна інтонація реалізує ретроспективний потенціал інтонаційного змісту попередніх прикладів (вони подані в зворотному русі), друга ж — різко контрастує своєю аптитезовістю. Розв'язання  $D_7$  з секстою в секстакорд IV мінорного ступеня за *ре-бемоль* мажором — явище, що суперечить нормам класичної гармонії. Виникаючи на межі основних розділів сонатної форми, ця інтонація підкреслює момент драматургічного зламу в розвитку I частини сонати і фактично виступає як первинна гармонічна інтонація, в якій організуючим фактором є ідентичність звука (*соль-бемоль* = *фа-дієз*) і фонічна тотожність двох мінорних секстакордів півтопового співвідношення.

На початку розробки  $D_7$  з секстою виникає в новому інтонаційному оточенні (25).

25

1

2

Перша інтонація знаходить вираз у двох внутрішньо-функціональних варіантах домінанти ( $D_{6_5}$  —  $D_7$  з підвищеною квінтою), друга — в класичному розв'язанні в  $T$  *соль* мажору.  $D_7$  з секстою виступає тут в сгармонічному переусвідомленні.

Один з багатьох прикладів використання  $D_7$  з секстою знаходимо в розробці (26).

26

1

2

Перша інтонація в цьому комплексі — спільновисотна гармонічна (повднання *соль*-мінорного секстакорду і  $D_{65}$  з секстою — побічного до *до* мінору), друга ж — внутрішньо-функціональне розв'язання  $D_7$  з секстою в  $D_7$ .

Згадаємо ще істотно переосмислений варіант  $D_7$  з секстою, що періодично виникає в кодї I частини сонати (27).

27



Наведеними прикладами наскрізна дія  $D_7$  з секстою в сонаті не вичерпується. Серед багатьох інших проявів цього акорду є і своєрідний мелодичний його варіант з прихованим гармонічним змістом — в кадансі, що завершує перший період у скерцо (28).

28



Якщо ми порівняємо наведені гармоніко-інтонаційні комплекси, позначивши їх вертикалі літерами, серед яких літера А буде позначати  $D_7$  з секстою (або один з його варіантів), то будемо мати узагальнену уяву про внутрішні закономірності вторинного гармоніко-інтонаційного рівня:

- Б — А — В (пр. 22)
- Г — А — В (пр. 23)
- В — А — Д (пр. 24)
- В — А<sub>1</sub> — Е (пр. 25)
- Ж — А — З (пр. 26)
- В<sub>1</sub> — А<sub>2</sub> — Е<sub>1</sub> (пр. 27)

Порівняльна оцінка цих гармоніко-інтонаційних комплексів приводить до висновків:

1.  $D_7$  з секстою пронизує всі комплекси і уособлює тезове почало в них.

2. Тезовість знаходить вираз не тільки на рівні окремих вертикалей, але й розповсюджується на первинні гармонічні інтонації в перспективному і ретроспективному варіантах.

3. В багатьох випадках роль наведених гармоніко-інтонаційних комплексів неоднакова щодо структурного і метроритмічного втілення. Це підтверджує думку, що вторинні гармонічні інтонації функціонують досить часто автономно від інших рівнів організації музичного процесу.

Разом з тим, структурні і метроритмічні закономірності набувають великого значення в процесі відбору свідомістю гармонічних інтонацій для порівняння. Аналогічні в структурному і метроритмічному відношенні моменти, як правило, народжують необхідність порівняння їх гармоніко-інтонаційного змісту. Такі вихідні звороти-імпульси, каданси і кадансові звороти, кульмінаційні віхи музичного розвитку і т. п.

Можна прийти до висновку, що в процесі сприймання інтонаційного змісту вторинні гармонічні інтонації розподіляються на активні і пасивні щодо порівняння. В останніх домінує первинний гармоніко-інтонаційний рівень.

Логіка вторинного гармоніко-інтонаційного рівня до нашого часу багато в чому перебуває в сфері музично-інтуїтивного осягнення. Теорія робить лише перші кроки в розумінні тих закономірностей, значення яких в організації музичного процесу важко переоцінити. Складність розуміння цих явищ полягає в тому, що вони розвиваються не просто паралельно з іншими засобами музичної виразності, а ніби пронизують їх, створюють той особливий фактор музично-інтонаційної логіки, без якого музика перетворилася б в мертвий, бездушний, механічний і одноманітний штамп.

### 3. ГАРМОНІКО-ІНТОНАЦІЙНІ ЛАДИ

Термін «гармонічний лад» вперше затверджений у вітчизняному музикознавстві Т. Бершадською<sup>97</sup>. Запропонована дослідницею класифікація ладових систем — істотний якісний стрибок у розумінні ладової організації музики з явним наміром привести у відповідність теоретичні положення і музично-художню практику. Т. Бершадська спирається не тільки на мелодичні показники, але й на гармоніко-інтонаційні якості багатоголосся. І якщо мелодико-звукорядні фактори ладових систем подані автором класифікації досить переконливо, то гармоніко-інтонаційні, на нашу думку, викликають певні сумніви.

Встановлюючи три основні типи ладових систем (монофонічні, гармонічні і моподійно-гармонічні лади), Бершадська не виявляє зміст саме гармонічного. «Тільки той лад «має право» на віднесення його до гармонічного типу, в якому певне конкретне співзвуччя викликає чекання іншого, теж певного співзвуччя ( $D_7$  — Т)»<sup>98</sup>.

В цьому визначенні зміст гармонічного вбачається тільки в тому, що «певне співзвуччя викликає чекання іншого, теж певного спів-

<sup>97</sup> Бершадская Т. Принципы ладовой классификации.— Сов. музыка, 1971, № 8, с. 126—130; Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 46—99.

<sup>98</sup> Бершадская Т. Принципы ладовой классификации, с. 129.

звуччя», тобто спирається не лише на одну конкретну музично-стильову організацію, але й на конкретно-частковий її вираз. Чекання певного логічного кроку в русі багатоголосся в залежності від конкретного багатоголосого стилю та музично-інтонаційного інтелекту індивідуумів, які сприймають музику, має таку амплітуду коливання, що ніяким чином не може бути визначенням гармонічного змісту.

Тривалий період існування одноголосся привів до затвердження мелодичних ладових форм з організацією тонів за звуковисотним принципом<sup>99</sup>. З виникненням багатоголосся мелодичний і гармонічний принципи музичного мислення вступають у діалектичні відносини, народжуються дуже різноманітні і суперечливі форми їх прояву.

Перший період розвитку багатоголосих ладових форм — це підкорення гармонічних інтонацій ладо-мелодичним закономірностям. Як принципи організації інтонаційного мислення тут панують закономірності мелодичних ладів, що підкорюють собі гармоніко-інтонаційну якість. На початковій стадії цього періоду залежність гармонії від ладо-мелодичних норм була максимальною: старовинні форми паралелізмів, фобурдон, втора в народно-музичних культурах, різні прояви гетерофонії та багато інших.

На вищій стадії цього періоду виникає певна високорозвинена система гармоніко-інтонаційних зв'язків, яка, проте, перебуває під егідою ладо-мелодичного мислення. Функціональний зміст акордів, співзвуч, як правило, визначається закономірностями мелодичних ладів.

Наприклад, функціональна метаморфоза VII<sub>7</sub> — яскравого представника доміантової функції в ладовій системі європейського мажоро-мінору, що у складі гармонічної інтонації VII<sub>4</sub><sup>3</sup> — I перетворився в носія субдоміантової функції, — визначається дією ладо-мелодичних закономірностей (мелодична плагальна інтонація басового голосу). При вивченні ладового змісту такої музики звукорядно-ладовий метод ще дає позитивні результати, хоча і наштовхується досить часто на перешкоди в тих випадках, коли гармоніко-інтонаційний принцип організації багатоголосся починає більш-менш домінувати над ладо-мелодичним. Один з таких випадків був відмічений Бершадською — коли тонічний ступінь ладу втрачає стійкість у складі II<sub>7</sub><sup>100</sup>. А, наприклад, у складі II<sub>2</sub> він яскраво виявляє свою суперечливу сутність: з точки зору звукорядного виразу ладо-мелодичної системи — це устій, а з точки зору гармоніко-інтонаційної логіки — неустій.

Хрестоматійний приклад використання цілотнової гами в російській класичній музиці — «гама Чорномора» в опері «Руслан і Людмила» Глінки — не знайшов, по суті, до нашого часу свого інтонаційного тлумачення. Цей приклад звичайно трактують як зразок збільшеного ладу, але суть гармонії тут залишається фактично без пояс-

нення, бо такі визначення, як еліпсис, несправжні послідовності, розв'язання «доміантових секундакордів» (?!), зіставлення акордів, мало допомагають проникнути в зміст. До аналізу цієї порівняно невеличкої музичної побудови підходили з мірками ладо-мелодичного мислення, хоча в ній явно домінують принципи гармоніко-інтонаційної організації. Музика ця була дуже доступною безпосередньому музичному сприйманню і, разом з тим, залишалася мало зрозумілою для науки.

В дійсності цілотнова гама тут — дуже важливий, але не єдиний елемент, що організує багатоголосся. Не менш вагомого значення набуває гармоніко-інтонаційний елемент, що народжує ряд конкретних закономірностей, які не піддаються традиційній мелодико-гармонічній мажоро-мінорній оцінці. Розглянемо гармонічну схему цієї побудови, ясно уявляючи її фактурно; імітація початкового мелодичного звороту головної теми, цілотнова гама в басовому голосі і гармонічні голоси (29).

29

Безперечно, що у вихідній першооснові цього багатоголосся лежить те явище, яке ми звикли називати зіставленням мажорних тризвуків на підставі великої терції. Між розумінням цього явища як зіставлення (що фактично демонструє відсутність спроби уявити його як певну інтонаційну цілісність) і усвідомленням його як певної інтонаційної організації виник ще один термін — «терцевий ряд»<sup>101</sup>. Під ним мають на увазі «зіставлення за однаковими великими або малими терціями окремих акордів або їх груп, що належать різним, як правило, неспорідненим тональностям»<sup>102</sup>.

Розглянемо даний приклад з позиції останнього визначення. Зразу ж виникають питання: яким «неспорідненим» тональностям належать ці акорди? Чи можна уявити собі *re*-мажорний тризвук і подальший секундакорд малого з мажорним як носіїв певної тональності? На обидва питання треба дати негативну відповідь. Ця гармонічна інтонація уявляється у множинності змінних функціональних значень: як V — V<sub>2</sub> і як I (V<sub>2</sub> → IV<sub>6</sub>), а також як можливий носій багатьох інших функціональних значень. Глінка ж розв'язує цей секундакорд в *si*-бемоль-мажорний тризвук. Аналізуючи цю (або подібну

<sup>101</sup> Термін «терцевий ряд» введено вперше І. Снособіним (*Способин И. Лекции по курсу гармонии. М., 1969*). Подальший розвиток розуміння цього явища здійснювався в роботах Т. Мюллера (*Мюллер Т. Гармония. М., 1976, с. 143—150*) та С. Григор'єва (*Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М., 1981, с. 342—356*).

<sup>102</sup> Мюллер Т. Гармония, с. 143.

<sup>99</sup> Досить прогресивним і своєчасним здається нам запропонований Е. Алексєєвим термін «мелодика», що створює можливість диференціації мелодичних і гармонічних закономірностей в сфері ладу (*Алексеев Э. О динамической природе лада. — Сов. музыка, 1969, № 11*).

<sup>100</sup> Бершадская Т. Принципы ладовой классификации, с. 130.

ій) музику, інколи звертаються до так званої «підміни одного акорду іншим». В даному випадку — секундакорду малого з мінорним тризвуком — секундакордом малого з мажорним. Здається, рішення знайдено, але введення музики в звичне тональне русло не допомагає виявити її дійсний інтонаційний зміст.

Залишається, мабуть, останній аналітичний варіант — трактувати даний епізод як тонально невизначений, тонально нестійкий. Але все ж тут повинна бути логічна організованість?

Кожний такт даного прикладу являє собою первинну гармонічну інтонацію типу  $A \longleftrightarrow B$ , в якій дві вертикальні якості поєднуються завдяки спільності трьох звуків — інтонаційна теза; інтонаційна антитеза виникає в результаті низхідного руху баса на тон. Ця первинна гармонічна інтонація секвентно повторюється з низхідним кроком кожної ланки на велику терцію. Міжланкові первинні гармонічні інтонації ( $B \longleftrightarrow A$ ;  $B_1 \longleftrightarrow A_1$ ) спираються

на загальний звук і, крім того, являють собою абстраговану ретроспективну інтонацію, що лежить в основі секвенції (сі-бемоль-мажорний тризвук виникає як абстрагований варіант ре-мажорного)<sup>103</sup>. Цей уривок починається і закінчується в тональності ре мажор, але всередині його тональності як такої немає — є своєрідна гармоніко-інтонаційна організація, що керується своїми внутрішніми закономірностями, яких цілком вистачає, щоб висловити необхідний конкретний музичний зміст. Останній можна осягнути, приймаючи до уваги показники гармоніко-інтонаційної логіки, порівнюючи вертикальні якості багатоголосся. Тут уже ми маємо справу з конкретним ладовим явищем, зумовленим гармонією і вертикальними показниками насамперед.

Подібний зразок автопомного секвентного гармоніко-інтонаційного ладу з використанням аналогічних акордів, але з іншим мелодичним наповненням, виявляємо в заключній побудові етюда ре-бемоль мажор Ф. Ліста (30).

Гармонічна схема

<sup>103</sup> Ми свідомо не розглядаємо весь комплекс принципів організації музичного процесу, що тут діє, зосереджуючи всю увагу на гармоніко-інтонаційних закономірностях. У числі перших особливе місце належить, насамперед, півтоновому руху голосів, що спираються на спільний тон-стрижень.

В основу цієї музики покладено ту ж інтонацію (мажорний тризвук і секундакорд малого з мажорним), що виникає в результаті низхідного руху басового голосу. Ланки секвенції зіставляються тут на малу терцію, і вторинні інтонаційні зв'язки породжують ланцюг відповідних мажорних тризвуків. Басовий же голос утворює звукоряд зменшеного ладу (тон — півтон і т. д.). Гармонічна інтонація, що виникає між ланками секвенцій ( $B \longleftrightarrow A_1$ ), не має аналогів

у колі інтонаційних закономірностей традиційної ладотональної системи. Можна зробити припущення, що це розв'язання  $D_2$  ( $D \rightarrow IV$ ), проте ніяких інтонаційних підтверджень в музиці немає. Виникає досить самостійна гармоніко-інтонаційна ладова організація. Невірно вважати тональними осередками кожну ланку секвенції, а кожний мажорний тризвук — тонікою цих тональностей. Процесуального змісту замало для такого висновку.

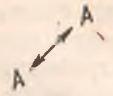
Визначення такої організації музичного розвитку як «розчиненої модуляції»<sup>104</sup> не дозволяє усвідомити її дійсну суть. Це знову ж таки розгляд інтонаційних явищ вищого порядку з позицій закономірностей нижчого. Трактування кожного тризвуку як представника нової тональності — ознака небачення тих якостей, що організують музику на основі певної іншої (в даному разі — гармоніко-інтонаційної) ладової системи<sup>105</sup>.

Суперечність єдності ладо-мелодичних і гармоніко-інтонаційних факторів організації багатоголосся в наш час набула таких форм виразу, які не вкладаються у можливість традиційного щільного запису. Як приклад наведемо початкові такти маршу з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва. За ладо-мелодичною системою на VI ступені мажору не може існувати малий понакорд з мажорним тризвуком (другий акорд від початку п'єси) — він просто не вкладається в систему мелодико-інтонаційних форм. Що ж стосується гармоніко-інтонаційного змісту, то тут виникає закономірне поєднання двох вертикальних структурних якостей великотерцевого співвідношення (фа-бемоль — ля-бемоль), відповідно спільність одного звука (ля-бемоль), півтонові зв'язки двох інших (сі — до; ре — мі-бемоль) і вже яскраво виділено ладо-мелодичну функцію верхнього голосу (фа — мі-бемоль). Генеза цієї гармонічної інтонації не визначається, на нашу думку, розчленуванням понакорду на чотиризвучну подвійну до-


<sup>104</sup> Термін «розчинена модуляція» вперше введений В. Золочевським (Золочевський В. Про модуляцію. К., 1972, с. 66—95) і багато в чому підготовлений думками Е. Курта про «розчинення тональності» (Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975, с. 212—219).

<sup>105</sup> Ця нова ладова організація почала формуватися в науковій уяві завдяки дослідженням багатьох вітчизняних музикознавців (І. Способін — «терцево-хроматичні лади», Т. Мюллер — С. Григор'єв — «терцеві ряди», Т. Бершадська — «гармонічні лади поза мажоро-мінорною системою», Ю. Холопов — «опера на нетонічні акорди» та ін.). Проте зазначене явище не знайшло свого закінченого виразу в музичній теорії, бо не об'єдналось в усіх своїх проявах в єдину, цілісну теоретичну концепцію.

мінанту і VI ступінь в басу <sup>106</sup>, а народжується в таких послідовних стадіях:

а) вихідна гармонічна інтонація , що складається з велико-терцевої єдності двох мажорних тризвуків;

б) варіантний вираз другого акорду, збагачений ще однією терцією і перетворений в малий септакорд з мажорним тризвуком

(  ). Це підтверджується використанням саме цього

акорду в подальшому розвитку (такт 4);

в) посилення варіантності цього акорду, збагачення його ще однією терцією і перетворення вертикалі в малий нонакорд з мажорним тризвуком.

Цей останній крок творчого гармоніко-інтонаційного пошуку, на відміну від перших двох, приводить до порушення ладо-мелодичних норм. *Фа-бемоль* (Прокоф'єв нотує його як *мі-бепар* тільки для зручності читання) не узгоджується з *фа-бепаром* мелодії, і таким чином яскраво демонструється суперечна єдність ладо-мелодичної і ладо-гармонічної орієнтації. При вивченні таких музичних зразків виникає нагальна необхідність виявляти гармоніко-інтонаційні норми і спиратися на них. Перетворення даного епізоду у «звукорядний» не тільки не допомагає з'ясуванню його змісту, але й знищує останній.

Досить часто аналогічні зразки мають в основі своєї організації гармоніко-інтонаційні ладові закономірності. Своєрідний спільновисотний гармоніко-інтонаційний секвентний лад виникає у вступній побудові фіналу фортепіанної сонати *сі-бемоль* мінор Шопена (31).

31 Presto  
Sotto voce e legato



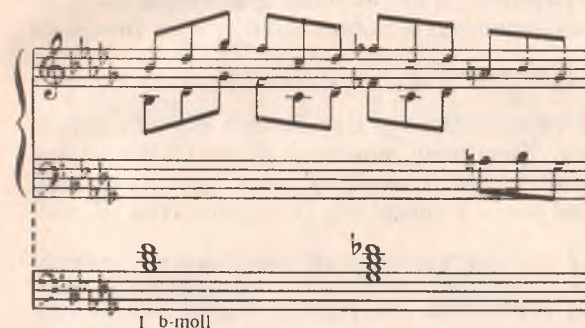
Схема B → A B → A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> → A<sub>1</sub> B<sub>1</sub>

A → B A → B A<sub>1</sub> → B<sub>1</sub> A<sub>1</sub> → B<sub>1</sub>

<sup>106</sup> Так трактує цю гармонічну інтонацію В. Медушевський (*Медушевський В. О закономірностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976; с. 17*).



A<sub>2</sub> B<sub>2</sub> A<sub>3</sub> B<sub>3</sub> A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> B G



I b-moll

Мелодичний рух октав створює тут приховану гармонію, яка визначається не нотним записом і не тим або іншим виконанням, а інтонаційною сутністю цієї музики, що спирається на терцеву організацію вертикалі і відповідне голосоведення. Вихідна і основна гармонічна інтонація вступу (перший півтакт) являють собою поєднання малого секундакорду зі зменшеним тризвуком і зменшеного септакорду. Спільність двох вертикалей — максимальна. Лише рух одного звука на півтон перетворює якість вертикалі в іншу. Це типова

інтонація  $A \longleftrightarrow B$  і характерний ладотональний зворот мажоро-мінорної системи, після нестійкості якого чекаємо звичного розв'язання в тонічний тризвук (II<sub>2</sub> — VII<sub>7</sub> — I). Але композитор такого розв'язання не дає — після повторення цієї інтонації (натяк на остинатний гармоніко-інтонаційний лад) виникає секвентне повторення аналогічної (від *соль-бепар*, потім *сі-бемоль* і *ре-бемоль*).

Який же ладотональний зміст цієї музики? Чи можна уявити його як послідовний рух крізь мінорні сфери (*фа*, *соль*, *сі-бемоль*, *ре-бемоль*)? Тональності у звичному її значенні тут немає. Є ясна, логічна гармоніко-інтонаційна організація. Визначення вихідної інтонації секвенції як *фа*-мінорної не має підстав, бо таке трактування — лише одне з багатьох можливих. Ця ж гармонічна інтонація могла б прекрасно вписатися у функціональну систему багатьох інших тональностей: *ля-бемоль* мажор, *ре* мінор, *сі* мінор та ін. Тоніка тут керує музичною дією «з-за лаштунків» (визначення С. Скребкова), але яка

з можливих? Та й навіщо шукати тільки один і найбільш примітивний її тональний вираз? Тоніка, що зникла «за лапштунками», зумовила народження на сцені музичної дії своєрідної якості, що організує музичний розвиток. Ця якість зростає в даному випадку до значення автономної гармоніко-інтонаційної ладової системи. Схематично її можна уявити таким чином:

$A \longleftrightarrow B \longleftrightarrow A_1 \longleftrightarrow B_1$  і т. д.

Обидві первинні гармонічні інтонації, що лежать в основі цього ладу ( $A \longleftrightarrow B$  і  $B \longleftrightarrow A$ ), розповсюджені в музиці романтизму.

Досить підвищити один із звуків зменшеного септакорду на півтон, щоб одержати малий септакорд зі зменшеним тризвуком або одне з його обернень. На гранях однотоктів виникають цікаві інтонації

( $B \longleftrightarrow A_1$ ,  $B_1 \longleftrightarrow A_2$ ,  $B_2 \longleftrightarrow B_3$ ), що фіксуються слухом в

меншій мірі, ніж інші, бо перебувають у проміжних стадіях структурно-тематичного розвитку. Хоча мова, можливо, повинна йти не про меншу фіксацію їх слухом, а про своєрідну роль цих інтонацій в структурі контексту, а звідси — і своєрідне їх сприйняття. В першій з них ( $B \longleftrightarrow A_1$ ) — це зменшений септакорд і секунд-

акорд малого зі зменшеним тризвуком, що розташований малою терцією вище (на основі енгармонізму басових звуків). Тут знаходить вираз один з можливих гармоніко-інтонаційних зв'язків зменшеного септакорду і малого септакорду зі зменшеним тризвуком — якщо здійснити пизхідний півтоновий рух трьох будь-яких голосів зменшеного септакорду, виникає малий септакорд зі зменшеним тризвуком або одне з його обернень. Ця закономірність реалізується Шопеном в енгармонічному абстрагованому варіанті. Аналогічну картину спостерігаємо і в інтонаціях  $B_1 \longleftrightarrow A_2$ ,  $B_2 \longleftrightarrow B_3$ , але з закономірним висхідним зміщенням одного зі звуків зменшеного септакорду на півтон. І, нарешті, в заключній інтонації вступної побудови

( $B \longleftrightarrow G$ ) відбувається функціональна переорієнтація музичного розвитку, своєрідна модуляція зі сфери гармоніко-інтонаційного ладу в сферу мелодико-гармонічних закономірностей мажоро-мінору. Інтонація  $B \longleftrightarrow G$  є варіантом інтонації  $A \longleftrightarrow B$

і їй подібних, бо зберігає спільність мелодико-ритмічного малюнка і разом з тим затверджує початок теми фіналу сонати в *сі-бемоль* мінорі традиційним кадансом.

Ми розглянули даний приклад на рівні первинних гармоніко-інтонаційних зв'язків і виявили вагомий прояв закономірностей, які слід визначити як гармоніко-інтонаційні ладові.

Дивовижна цільність і логічність гармоніко-інтонаційного мислення Шопена знайшли в творі повне і довершене втілення. Поряд з музикою, де панують ладо-мелодичні норми мажоро-мінорної системи, вишикає тип багатоголосся, незалежний від цих норм, народжується нова, особлива гармоніко-інтонаційна якість — вона тимчасово домінує серед факторів, що організують музичний процес.

Вступна побудова у творі Ліста «Сонет Петрарки № 104» (32) заснована на секвентному гармоніко-інтонаційному ладі, дуже подібному до розглянутого у фіналі сонати Шопена.

32

*Agitato assai*

Кожна ланка секвенції тут складається з первинної гармонічної інтонації (якщо не враховувати мелодичний рух верхнього голосу в першій лапці), що утворює єдність зменшеного септакорду і терцквартакорду малого мажорного. Організація інтонації щодо гармоніко-інтонаційних показників народжується завдяки спільності одного звука (*фа-дієз* в першій інтонації) і синхронному висхідному півтовому руху решти трьох. Це тип  $A \longleftrightarrow B$ . Кожна нова лапка починається малою терцією вище. Мелодичний рух баса здійснюється за ступенями подвійно-ланцюгового ладу (за Яворським) — півтон — тон і т. д., що у масштабі всієї вступної побудови виступає як організуючий фактор (аналогічну функцію виконує цілотнова гама в увертурі до «Руслана і Людмили» Глінки).

У зв'язку з малотерцевим кроком секвенції тут використано по суті лише один зменшений септакорд, що змінює свій функціональний зміст в залежності від нового висотного розташування кожного подальшого терцквартакорду. Ця музика — результат гармоніко-інтонаційного мислення і в системі ладо-мелодичних закономірностей може бути пояснена тільки як реалізована ретроспективна інтонація. Дійсно, такий зв'язок акордів цілком можливий, наприклад, в поєднанні  $DD_4^3 - VII_7$  в гармонічних мажорних і мінорних ладах. У зворотному ж русі (так, як у творі Ліста) ця інтонація суперечить традиційній уяві про ладо-функціональну логіку. І все ж вона (інтонація) існує і чудово виконує своє музично-художнє призначення.

Безглуздо було б визначати тональність кожної ланки секвенції, керуючись оцінкою кожного терцквартакорду як домінантового в тій або іншій тональності. При такому методі аналізу суть музичної організації залишається поза увагою дослідника, та й зменшені септакорди ніяк не вкладаються у нормативи цих ладотональностей, мелодичний розвиток інтонації їм суперечить. Тут ми маємо справу з ясними і конкретними висотними зонами ланок секвенції і гранично організованими гармонічними інтонаціями, що в сукупності створюють нову ладову якість.

Міжструктурна гармонічна інтонація  $B \longleftrightarrow A_1$  з огляду на взаємну оберненість зменшеного септакорду є по суті ретроспективним виразом вихідної інтонації  $A \longleftrightarrow B$ . Логіка музичного розвитку на всьому протязі вступної побудови має в своїй основі гармоніко-інтонаційні закономірності. Лише поєднання терцквартакорду великого з мажорним від *до* і нонакорду від *сі* вперше створюють ясні тональні асоціації з *мі* мажором. Правда, й тут готується чергова несподіванка — поворот до  $D_9$  *до-дієз* мінору. Жоден з цих нонакордів не реалізує свою домінантовість розв'язанням в тоніку, хоча їх кадансовий характер не викликає сумніву (в першому випадку альтерована  $S - D$ , в другому —  $S - D$ ). Тональні сфери намі, здавалося б, визначені, але вони відокремлені одна від одної. Розібратися в тому, що їх об'єднує у цілісну лінію логічного розвитку, без допомоги гармоніко-інтонаційних показників неможливо. Дійсно,  $D_9$  *мі* мажору сполучається потім з  $II_{43}$  *до-дієз* мінору і створює типо-

вий для Ліста колористичний зворот, незалежний від традиційних ладо-гармонічних канонів. Такі випадки звичайно не підлягають науковому тлумаченню — як самі собою зрозумілі. Задуматись же тут є над чим.

Великий мажорний нонакорд і подальший терцквартакорд малого зі зменшеним тризвуком створюють гармонічну інтонацію, яку в сукупності своїх вертикальних елементів не можна пояснити ні в першій (*мі* мажор), ні в другій (*до-дієз* мінор) тональностях. Якщо нонакорд від *сі* вважати домінантовим, а терцквартакорд зі зменшеним тризвуком від *ля* —  $VII_{43}$  в *мі* мажорі, це визначення буде чисто формальним і ні в якому разі не виявить суті цих акордів як віх цілісного розвитку. Насправді ж тут виникає первинна гармонічна інтонація, що виконує функцію поєднання тональних зон. Суть цієї інтонації полягає в спільності двох звуків (*ре-дієз* і *ля*) і терцевому співвідношенні основних тонів акордів, за якого доцентрові тональні тенденції нівелюються, а організуюче начало концентрується на гармоніко-інтонаційних закономірностях.

Подібні гармонічні інтонації можна визначити як міжтональні, а явище в цілому — як паростки гармоніко-інтонаційної ладової організації. У музикознавстві розповсюджені зовнішньо-емоціональні безперспективно-логічні тлумачення («зіставлення», «колористична гармонія», «тонально-нестійка гармонія», «зсув», «еліпсис» і т. п.).

В темі з вступу симфонічної картини «Шехеразада» Римського-Корсакова зміст акордової послідовності, здавалося б, легко пояснюється:  $I - VII_n - VI - DD - IV$  (33).

Але наведена схема не повністю відображує дійсний зміст інтонаційного розвитку, його функціональну організацію. Відхилення від традиційних норм починається від подвійної доміанти. *Фа-дієз*-мажорний тризвук в поєднанні з *ля*-мінорним можна трактувати як  $DD$  тільки ретроспективно, перспективно ж — це вже зовсім інше. Найчастіше тут вбачають малотерцеве зіставлення мажорного і мінорного тризвуків, але таке визначення констатує не цілісність інтонації, а роз'єднання її елементів. Які ж фактори перетворюють це зіставлення в логічно організований інтонаційний моноліт?

Передусім кидається в очі його конфліктність — ні одного спільного звука, протилежні ладові якості тризвуків, висхідне малотерцеве співвідношення суперечить класичній функціональній логіці. Перший організуючий момент (інтонаційна теза) полягає в певному

рівні вертикального поєднання цих акордів — як варіантів тризвучкової терцевої структури. Це приклад вторгнення гармоніко-інтонаційної якості в традиційний монотональний функціональний потік, що підспудно збільшує коло виразних можливостей. Другий момент належить до сфери специфічного інтонаційного мислення. Це реалізована ретроспективна гармонічна інтонація, похідна від поєднання VI — DD, її зворотпорухомий варіант.

Приклади гармоніко-інтонаційної організації і, зокрема, її єдності з ладотональною, знаходимо на різних історичних стадіях розвитку європейського багатоголосся. Наприклад, у II частині Сарабанди з сюїти *соль* мінор Й.-С. Баха (34).

34

Після затвердження *до*-мінорного кадансу виникає зменшений септакорд на IV підвищеному ступені. Зв'язок цього септакорду з подальшим квінтсекстакордом малого з мажорним спирається не на ладотональні, а на гармоніко-інтонаційні норми. Визначити другий акорд як побічну доміанту *ля-бемоль* мажору — це лише констатувати його структуру і можливий, але не дійсний ладотональний зміст. Дана гармонічна інтонація має в основі такі закономірності: шар тотожних в структурному відношенні акордів (зменшених тризвучків) і їх висхідний півтоновий рух (перший тип гармонічної інтонації); спільний звуковий «стрижень» (*ля-бемоль*) ще більше посилює логічну організованість цього осередку. В подальшій гармонічній інтонації дія цих закономірностей продовжується, але пабуває іншого змісту. В такті 4 прикладу виникає біфункціональне поєднання. Зменшена гармонія і витриманий звук *мі* вступають у суперечність, ясно визначену в ладотональній перспективі: *мі-бемоль* — як передіом до подальшої тоніки і плагальне розв'язання VII<sub>43</sub>. В музичному розвитку не можна не помітити і безперервно витриманого (на короткому відрізку і в досить прихованій формі) ладотонального прищину: ясна функція першого зменшеного септакорду — в ретроспективі і зменшеного септакорду, що завершує секвентний розвиток, — в перспективі. Паралельно до цього виникає і ділянка гармоніко-інтонаційних закономірностей, серед яких головні: спільний звуковий стрижень — *мі-бемоль* (перша інтонація), півтонове співвідношення кожної нової вертикалі з попередньою і їх структурна тотожність в нижньому триголосому шарі. Обидві інтонації передбачають широке використання гармоніко-інтонаційних зв'язків зменшеного септакорду і ма-

лого септакорду з мажорним тризвучком (різними комбінаціями їх обернень) в музиці майбутнього романтизму. Ладотональність тут не зменшує вагомості гармоніко-інтонаційних компонентів, а лише підтверджує гнучкість і функціональну багатозначність гармонічного мислення Баха.

В I ч. фортепіанної сонати № 3, ор. 2 Бетховена в першій передіктовій стадії коди виникає ділянка автономного гармоніко-інтонаційного ладу на ґрунті зменшених септакордів (35).

35



Гармонічний розвиток тут виходить за межі традиційного мажоромінору — у сферу гармоніко-інтонаційних ладових утворень. Ланцюг паралельних зменшених септакордів втрачає звичний ладотональний зміст, вишикають безпосередні інтонаційні зв'язки, і створюється гранично жорстка логічна організація на основі таких гармоніко-інтонаційних якостей: спільна структура акордів і тотожний принцип їх висотного співвідношення (велика, потім мала секунда). Тризвуком VI низького ступеня *do* мажору завершується стадія ладотональних закономірностей, а зменшеним септакордом від *сі-бемоль* починається розвиток на основі секундового монофонічного ладу: зменшені септакорди від *сі-бемоль*, *до*, *ре*, *мі* (тонове співвідношення) та від *мі*, *фа*, *фа-дієз* (півтонове співвідношення). Розв'язання останнього у  $I_{6_4}$  *do* мажору — момент повернення у сферу звичних ладотональних зв'язків. Фактично це прояв одного з багатьох різновидів такого гармоніко-інтонаційного ладу, в якому панують тотожні структури і висотні співвідношення вертикалей. Це один з прикладів яскраво новаторських знахідок Бетховена. Гармоніко-інтонаційний лад в коді оригінально висвітлює *do*-мажорну тональність, що яскраво спалахує в завершенні I ч. сонати.

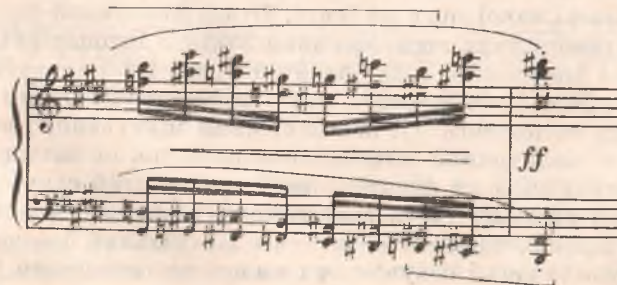
Первина гармонічна інтонація як частка гармонічного ладу час від часу виконує роль модулюючої інтонації. В одному з моментів розвитку коди-розробки I ч. сонати № 23, ор. 27 Бетховена вона вишикає на основі півтонового співвідношення зменшених септакордів (36).



Подібні явища звичайно трактуються як півтоновий зсув гармонії, і цей термін досить точно відображає їх зовнішній бік. Внутрішній же зміст секундового відношення цих септакордів полягає в тимчасовому переключенні музичного мислення із сфери ладотональних в сферу гармоніко-інтонаційних закономірностей. Обидва зменшені септакорди з точки зору їх ладотональної функції легко пояснюються: перший в слуховій ретроспективі ( $VII_4$  *ре-бемоль* мажору), другий — в слуховій перспективі ( $VII_{4_3}$  *до* мажору). Залишається ще один надзвичайно важливий аспект — інтонаційний зв'язок двох зменшених септакордів. У цій єдності їх ладотональна функція нівелюється, на перший план виступає гармоніко-інтонаційна сутність, що підхоплює на мить «естафету» організатора багатоголосся в співдружності з мелодико-інтонаційним принципом втори.

Автономний гармонічний лад вишикає в двох місцях середньої частини етюда № 3, ор. 10 Шопена. В першому з них він сконцентрований у низхідному півтоновому русі зменшених септакордів (37).

37

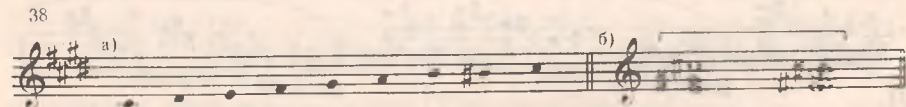


Чітка орієнтація функціонального розвитку на тоніку *до* раптово обривається вторгненням зменшеного септакорду, і вступає в дію монофонічний секундовий лад. Мелодичне положення акордів періодично змінюється, утворюються два, протилежні за рухом, тритонові шари, в основі яких лежить низхідний хроматичний рух зменшених септакордів. Своєрідна «модуляція» інтонаційно-гармонічної в тонально-функціональну сферу здійснюється досить просто: акорд, що завершує ланцюг зменшених септакордів, трактується як альтерований  $\Pi_2$ , після чого йде  $V_4$  і  $I$  *сі* мажору. Перехід у сферу гармоніко-інтонаційної ладової організації відбувається дещо складніше: виникає особливий тип гармонічної інтонації ( $A \longleftrightarrow B$ ), заснований на спільновисотному поєднанні акордів з різною структурою. В даному випадку це малий септакорд з мажорним тризвуком і зменшений септакорд, в сполученні яких два спільних звуки відіграють особливу організуючу роль.

\* \* \*

Важливе значення в гармоніко-інтонаційному ладоутворенні має тенденція до логічної організації на основі звуковисотної спільності вертикальних елементів за їх більшою або меншою структурною несхожістю. Це інтонація  $A \longleftrightarrow B$ , в якій буквений позначення відображають відмінність вертикальних структур, а горизонтальна стрілка — спільність їх звукових елементів.

В дев'ятій варіації фіналу Тріо *ля* мінор Чайковського протягом усього першого періоду і репризи двочастинної форми основна мелодія (скрипка, віолончель) розвивається в *до-дієз* мінорі. В першому реченні мелодію і фортепіанний супровід можна виразити в такому звукоряді (38):



Звук *сі* в такті 2 — аж ніяк не представник натурального *до-дієз* мінору, хоч формально збігається за нотописом з VII натуральним ступенем мінорного ладу. В музичному контексті цей звук виконує функцію мелодичного допоміжного, і в даному інтонаційному оточенні значно точніше було б позначити його як *ля-дубль-дієз*. Проте у *фа-дієз* мінорі такої ноти не існує. Отже, виписаний нами звукоряд використаного ладу неспроможний втілити інтонаційні нюанси мелодії, яка переростає межі ладотональності і на якусь мить виходить в ту сферу інтонаційного, яку відобразити засобами сучасного нотозапису неможливо. Ці наведені нами інтонаційний розвиток не завжди може знайти адекватний вираз в ладотональній звукорядній схемі.

Фортепіанний супровід тут є гармонічним компонентом багатоголосся. Це два акорди, що ніби «нанизані» на спільний басовий звук *сі*: мінорний секстакорд і секундакорд малого зі зменшеним тризву-

ком. Пояснюючи другий з зазначених акордів, досить часто апелюють до паралельної мажорної тональності ( $\Pi_2$  *мі* мажору). По суті ж це співзвуччя терцевої структури, що енгармонічно дорівнює малому секундакорду зі зменшеним тризвуком, знаходиться у міцному зв'язку з першим елементом вертикалі — мінорним секстакордом. В такій гармоніко-інтонаційній логіці особливого значення набуває спільний звук *мі* і, звичайно, плавність мелодичного руху інших голосів. І хоча тут панують ладо-мелодичні закономірності гармонічного *до-дієз* мінору, є підстави говорити про народження в цій музиці своєрідної гармоніко-інтонаційної автономії. Автономний остинатний гармоніко-інтонаційний лад виступає в органічній єдності з основною ладо-мелодичною організацією.

Паростки спільновисотних гармонічних інтонацій нагромаджувались на шляху еволюції гармонічного мислення і привели до виникнення більш або менш розгорнутих зон в процесі розвитку музичних творів, де спостерігається автономне існування спільновисотних гармоніко-інтонаційних ладів. Особливо яскраво відобразилось це явище в численних наслідуваннях дзвонів у творчості композиторів різноманітних стилевих напрямів і історичних епох.

Вступ до Другого фортепіанного концерту Рахманінова звичайно трактується як розвиток головної тональності *до* мінор в сфері субдомінантних гармоній (39).

39 Moderato

Такий аналіз — досить односторонній, бо впритул до передіктового мелодичного звороту в басовому голосі на закінченні вступу субдомінантова функція слухачем не усвідомлюється. Функціональний зміст виявляється тут ретроспективно — в результаті безпосередньо-

го сприймання музики і перспективно — як чисто раціональна оцінка усієї системи ладотональних закономірностей I частини концерту.

Г. Бершадська в аналогічних випадках пропонує виявляти суть гармонічних закономірностей за допомогою «укрупнення» стадій гармонічного розвитку і на цьому рівні приводити їх функціональний зміст до певного узагальнення. Так, наприклад, вона пояснює «ланцюг низьких VI ступенів мажору» в увертурі до опери «Руслан і Людмила» (див. пр. 29) як «глибоку плагальність»<sup>107</sup>. Близький до цього підхід пропонує Е. Курт в оцінці гармонічного змісту першої тритактової фрази вступу до опери «Трістан і Ізольда» — весь комплекс гармонічних закономірностей цієї побудови він зводить до елементарного автентичного кадансу<sup>108</sup>. Такий метод аналізу не тільки можливий, але й необхідний. Проте, орієнтуючись на певний рівень масштабності в оцінці гармонічних явищ, цей метод не повинен підміняти собою комплекс показників усіх інших рівнів, в тому числі і гармоніко-інтонаційного.

В оркестровому вступі концерту Рахманінова ладо-функціональний зміст фактично невідомий аж до появи мелодичного звороту в басу (*ля-бемоль — фа — соль — до*), який вводить у традиційний *до* мінор і ретроспективно визначає *фа*-мінорний тризвук як субдомінанту.

До цього переломного моменту в основі розвитку лежать досить чіткі гармоніко-інтонаційні закономірності: фонічна константа — *фа*-мінорний тризвук на першому етапі гармоніко-інтонаційного розвитку (впритул до інтонації  $A_3$ ); її ж дія в заключній стадії вступу (від інтонації  $A_6$ ). В цих стадіях видозміна вертикалей виникає завдяки півтоновому руху середнього голосу, що з мелодичного боку виступає як фактор інтонаційної організації. В центрі вступу, як своєрідна кульмінація, використовуються інтонації  $A_4$  і  $A_5$ , в яких концентруються гармоніко-інтонаційні і істотно нівелюються мелодико-інтонаційні показники (рух *ля-бемоль — ля-бемоль — ля-бемоль — це ніби «луна»* півтонового руху в основному мелодичному голосі). Це типовий зразок автономної гармоніко-інтонаційної ладової організації, в якій снільновисотність є головною. Для того, щоб переконатися в цьому, достатньо уявити мелодичний зворот в басовому голосі, скажімо, як *ре-бемоль — сі-бемоль — до — фа* або *фа — ре-бемоль — мі-бемоль — ля-бемоль*, і ми опинимося відповідно в *фа* мінорі (*фа* мажорі) або *ля-бемоль* мажорі, тобто в тих тональностях, де звук *до* є одним з тонів тонічного тризвуку.

Наскільки складніше діють фактори спільновисотності і монофонічності в ладовій організації сучасної музики, дає уяву фінал симфонічної сюїти Г. Свиридова «Час, вперед!». У головній темі фіналу (вона розвивається аналогічно в експозиції і в репрізі, але з деякими змінами в розробковій побудові) композитор використовує надзвичайно ланідарні гармонічні засоби (40).

<sup>107</sup> Див.: Бершадская Т. Лекции по гармонии, с. 95.

<sup>108</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, с. 55—56.

40

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

*ff*

*marcatissimo sempre*



моноструктурний малотерцевий лад;  
моноструктурний великотерцевий лад;  
моноструктурний квартовий лад;  
моноструктурний тритоновий лад;  
моноструктурний квінтовий лад.

Такі явища, як «секундові зсуви» тотожних в структурному відношенні акордів і співзвуків, терцеві ряди в їх різноманітних проявах, домінантові і субдомінантові ланцюжки, замкнені тритонові зіставлення, знаходяться під егідою моноструктурних монофонічних ладів.

Цікаво, що в багатьох випадках покладена в основу моноструктурного монофонічного ладу первинна гармонічна інтонація виступає і як яскрава ладотональна. Вилучена з контексту ладотональних зв'язків, вона зростає до значення інтонаційного осередку, що набуває самостійності і формує специфічний автономний гармоніко-інтонаційний лад<sup>112</sup>.

В багатьох випадках покладена в основу моноструктурного монофонічного ладу первинна гармонічна інтонація аналогів в іманентних інтонаційних закономірностях ладотональності не має і спирається лише на свої внутрішні гармоніко-інтонаційні якості.

Моноструктурні монофонічні лади використовувалися в класичній музиці, як правило, епізодично, вторгаючись в процес розвитку звичайних ладотональних закономірностей.

В епоху романтизму значення цих ладів істотно зростає. Пошук в музиці ХХ століття нових виразних можливостей і, в зв'язку з цим, вихід в багатьох випадках в позатональну сферу, природно викликає до життя ті закономірності, що здатні компенсувати відсутність ладотональної організуючої динаміки. Такими, зокрема, є гармоніко-інтонаційні принципи і народжені ними лади.

Відхід від класичної ладотональності в музиці пізнього Скрябіна, наприклад, обумовив домінування тритонового і терцевого моноструктурних ладів. Гармоніко-інтонаційні фактори тут виконують роль статичного і гранично міцного фундаменту, на якому розвивається активна і багатогранна мелодико-ритмічна, темброва і динамічна інтонаційна дія.

Значно складніше систематизувати гармоніко-інтонаційні лади, засновані на спільновисотних закономірностях. Спільновисотність як організуючий фактор гармонічного процесу надзвичайно різноманітна у своїх проявах і починає набувати вагомості в музичному процесі тоді, коли нівелюються традиційні ладові зв'язки і послідовність акордів (співзвуч) ніби нанизується на спільну звукову «вісь».

Проте доречно організувати уявлення про цю другу групу гармоніко-інтонаційних ладів таким чином:

спільновисотний моноструктурний лад;  
спільновисотний різноструктурний лад;

<sup>112</sup> Ю. Холопов розглядає це явище в дещо іншому аспекті — як один з шляхів індивідуалізації гармонії в сучасній музиці (Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 122—135).

спільновисотний секвентний різноструктурний лад;  
спільновисотний остинатний різноструктурний лад.

Неважко помітити, що в цій групі ладів діалектична суперечливість двох показників гармонічної інтонації (тезовість і антитезовість) знайшла найбільш яскраве втілення.

Дійсно, спільновисотність знищує різноструктурність і навпаки. Саме тому і першу, і другу групи гармоніко-інтонаційних ладів слід розглядати не як статичні, а як динамічні компоненти інтонаційного, що діють взаємно, але з різною мірою активності.

Гармоніко-інтонаційні лади — явище процесуальне, що знайшло вираження і в ідеально кристалічних формах, і у будовах, де панують інші принципи організації музичного процесу.

Збільшення структурної і спільновисотної тезовості в гармоніко-інтонаційних ладах посилює можливість їх формалізації, придатність до математичного аналізу і моделювання. Збільшення в них антитезовості спричиняється до «розмивання» стійких інтонаційних рядів і зростання неможливості їх раціонального пізнання.

Тотально симетричні гармоніко-інтонаційні лади відображують одну з якісних стадій життєвого процесу — коли розвиток тимчасово попадає у залежність від центру тяжіння, створюючи особливу ієрархічну ладову систему.

Гармоніко-інтонаційні лади розподіляються на дві великі групи на іншому рівні: в першій домінує самостійність ритмо-мелодичного життя голосів і у другій — синхронність їх розвитку. Друга група — один з проявів «згортання» нагромадженої звукової кількості в нову узагальнену інтонаційну якість. Тут інтонаційна якість нижчого рівня підкоряється вищому. Звідси і терміни: «потовщена мелодія», «багатоголосий шар», «полігармонія» і т. п.

Система гармоніко-інтонаційних ладів у процесі своєї еволюції в різні історичні періоди, в різних стильових напрямках одержує відповідне інтонаційне наповнення і набуває кожного разу нового значення. З цієї точки зору гармоніко-інтонаційні ладові організації можна вважати вічними, подібно до нескінченного розмаїття імітаційних форм<sup>113</sup>. Музичне мислення в своєму розвитку не може обминути закономірностей тієї інтонаційної логіки, що виникла, виникає і буде виникати на ґрунті порівняння структурних показників багатоголосої вертикалі та її висотних співвідношень.

<sup>113</sup> Див.: Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг, 1909, с. 5.

## ГАРМОНІЧНА ІНТОНАЦІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ІНТОНАЦІЙНОГО КОМПЛЕКСУ

### 1. МЕЛОДИЧНИЙ АСПЕКТ

Мелодія — найбільш загадковий елемент у комплексі виражальних засобів музики. З одного боку — гранично економне використання матеріально-інтонаційної якості (одноголоса послідовність звуків), з іншого — вагомість музично-художньої інформації, що міститься в мелодії.

Мелодія — здавалося б, найпростіша музична організація звуків — в дійсності є надзвичайно складним вираженням музично-інтонаційного. Перетворення ряду звуків в музичну думку, в натхненну, тремтливу, живу інтонацію — не менше чудо, ніж перетворення неживої матерії в живу клітину. Перехід від небуття до буття перебуває на тій ділянці об'єктивних закономірностей природи, досягнути яку розумом набагато важче, ніж усвідомити процес перетворення простіших форм у найбільш розвинені. В музиці та в її вивченні складніші проблеми обумовлюється органічним поєднанням об'єктивних фізичних закономірностей і суб'єктивно-психологічних властивостей людської свідомості.

Які ж потрібні умови для того, щоб послідовність звуків була носієм інтонаційного змісту, тобто мелодією? Як не дивно, досі це питання цікавило музикознавчу науку значно менше, ніж проблеми, що стосуються гармонії, формотворення, метроритму та інших засобів музичної виразності. Серед робіт, що істотно вплинули на розвиток наукового уявлення про мелодичні закономірності музики, хочеться виділити, на нашу думку, основні: «Основи лінійного контрапункту» Е. Курта, «Вчення про мелодію» Е. Тоха, «Інтонація» Б. Асаф'єва, «Про мелодію» Л. Мазеля, «Мелодика С. Прокоф'єва» М. Арановського.

Зазначені роботи — вагомі віхи в досягненні закономірностей мелодичного в різні періоди розвитку теоретичного музикознавства, для них характерний високий рівень наукового узагальнення.

Е. Курт чи не вперше здійснив в цілому успішну спробу проникнути в музично-мелодичне як результат психологічних закономірностей людського мислення. Е. Тох намагався організувати уявлення про зміст мелодичної логіки, її зв'язок з гармонічними, метроритмічними закономірностями музичного розвитку. У праці Б. Асаф'єва розкрита сутність мелодико-інтонаційного, зокрема, в його органічній єдності з естетичним. Л. Мазель узагальнив досягнуте попередниками і організував уявлення про мелодію як елемент художньої музичної форми. Робота М. Арановського має більш конкретну спрямованість — дослідження закономірностей мелодики на прикладі еволюції музичного стилю С. Прокоф'єва і виявлення поряд з цим численних проблем мелодики в сучасній музиці (тематизм, ладотональність, формотворення та ін.).

Послідовність звуків володіє мелодичною якістю, якщо в дію вступає комплекс факторів, з яких найважливіші:

1. Ладотональний — тобто розвиток в межах традиційних ладотональних систем, а також можливість функціональної диференціації звуків.

2. Структурний — логічне розчленування на різні за функцією побудови в музичній формі.

3. Метроритмічний — логіка часових співвідношень звуків мелодії.

4. Лінійний — логіка звуковисотного розвитку мелодичної лінії.

5. Гармоніко-інтонаційний — координація зв'язків мелодичних закономірностей з закономірностями багатоголосої вертикалі.

В досягненні суті мелодики теоретичне музикознавство загубило один дуже важливий момент — ґрунтовну підготовку до виникнення мелодичного процесу в результаті використання тієї музично-вимірювальної шкали звукового простору, довга еволюція якої дорівнює еволюції мислення людства взагалі.

Автор цих рядків, роз'яснюючи студентам питання мелодики, проводив таку гру-експеримент: учні тягнули по черзі жеребок (14 карток з визначенням певної ноти «білої» діатоніки, причому кожна дублювалася двічі з метою не виключити з мелодії, що буде створена, ту інтонацію, яку раніше ми називали ретроспективною); одержаний результат у вигляді випадково розташованих тонів при відповідному метроритмічному оформленні поставав у вигляді мелодії, яка задовольняла слух не тільки з синтаксичної точки зору, але й семантично, тобто комплексом інтонаційного змісту, що вимагає вже певної тембрової конкретизації і вступає у систему жанрових зв'язків. Пояснюється це тим, що гра починалася не з «порожнього місця», не з матеріалу звуків, а з ґрунтовно підготовленого мелодичного «півфабрикату» — інтонаційно диференційованих еталонів, вимірювачів звукового простору. Використання в цій грі шкали гліссандо навряд чи привело б до появи мелодичного результату. «Невинадковість» використання звуковисотних зон поєднується в такій мелодії з «випадковістю» їх чергування, і все ж таки перша стає більш вагомою, ніж друга, бо певна мелодична упорядкованість результату гри безсумнівна. Звідси висновок: мелодію взагалі створити не так уже й важко, труднощі виникають тоді, коли мелодія повинна відтворити конкретний, єдиний за змістом музично-художній образ.

Сприйняття і створення будь-якої художньо повноцінної мелодії не обмежується певною послідовністю звуків у часі. Існує своєрідна сфера мелодичного, яку можна умовно назвати мелодико-інтонаційним ореолом. Під останнім ми розуміємо ту якість мелодичного, що являє собою складну організацію всіх інтонаційних закономірностей, лише частково відображених в потному записі й об'єктивно присутніх в глибинах музично-інтонаційного мислення. Ця сфера охоплює надзвичайно важливі явища, визначені в музичній науці як «прихована поліфонія» і «прихована гармонія»<sup>114</sup>.

<sup>114</sup> Явище прихованої гармонії констатоване Е. Куртом (Основи лінійного контрапункта, с. 194—195) і найбільш повно досліджено Ю. Холоповим (Очерки современной гармонии, с. 56—66).

В процесі розвитку свідомість фіксує в пам'яті звуковисотні віхи основної мелодичної лінії і фактично реалізує приховані голоси зі сфери мелодико-інтонаційного ореолу. Прояви прихованої поліфонії не вичерпуються існуванням двох мелодичних ліній, що народжуються в результаті інтонаційно-слухового поєднання крайніх звукових точок основної мелодії. Такі явища можуть виникати і в середньому діапазоні, створюючи багатоголосий мелодико-інтонаційний ореол.

Прихована гармонія — це наявність в мелодії гармоніко-інтонаційних закономірностей, які народжуються при сприйманні (і створенні) мелодії в слуховій свідомості. Вони утворюють синтез певних відрізків (тонів) мелодичного розвитку у вертикальному плані і передбачають їх порівнювальну оцінку як представників гармоніко-інтонаційної якості, що не знайшла відображення в нотному записі. Прихована гармонія стає особливо очевидною, коли мелодичний розвиток є похідним від гармонічного і спирається, зокрема, на терцеву організацію вертикалі. Це або гармонічні, або мелодичні фігурації з домінуванням в них гармоніко-інтонаційного начала. Проте організація вертикальних елементів гармонічних інтонацій може бути також квартовою, квінтовою, секундовою, мішапо-інтервальною та ін.

Можна вести мову про своєрідний потенціал інтонаційного ореолу тієї або іншої мелодії, що багато в чому визначає її змістовність і виражальні можливості.

Для з'ясування суті прихованої гармонії особливий інтерес становлять ті твори, в яких розвиток не виходить за межі монодії. Таких зразків багато в класичній і у сучасній музиці. Зокрема, монодію в октавному викладі з епізодичним виявом в нотному записі прихованих гармоніко-поліфонічних елементів знаходимо у фіналі сонати *сі-бемоль* мінор Шопена. Мелодичний зміст тут втілюється переважно у гармонічних фігураціях. Вияв прихованої гармонії в даному випадку особливих труднощів не становить, оскільки спирається на класичну терцеву організацію вертикалі. А втім, є окремі відхилення від традиційних норм, що викликає необхідність гнучкого тлумачення. Виявляючи приховану гармонію в межах даного стилю, треба керуватися певними закономірностями.

1. Хід мелодії на терцію в багатьох випадках народжує приховану вертикальну якість.

2. Хід на терцію або стрибок на більший інтервал в строгому мелодико-фігураційному стилі буде, як правило, від акордового звука.

3. Крайні нижні і верхні звуки мелодії народжують звукове обрамлення тієї або іншої прихованої вертикалі.

4. Багато в чому народження прихованої гармонії визначають звуки на сильній, відносно сильній долях такту і долях, що починають чертву стадію (в даному прикладі) метроритмічного розвитку.

5. Великого значення набуває ефект інтонаційної аналогії і функціональний зв'язок всіх вертикальних утворень прихованого гармонічного процесу.

6. Найменше підстав для народження прихованої гармонії має плавний суміжпоступеневий рух, і навпаки — її активізація спостерігається у стрибкоподібному русі.

7. Виявлення слухом прихованої гармонії під час сприймання музики — процес підсвідомий з миттєвою оцінкою багатьох інтонаційних показників, виділенням серед них особливо вагомих, постійною змінністю функції останніх. Досить часто прихована гармонія виступає як неоднозначна, змінна якість.

Закономірності прихованої гармонії у наведеному творі Шопена розповсюджуються на романтичний стиль взагалі. Є серед них і такі, що відображують об'єктивні можливості людського музичного мислення в цілому. Ставлення до об'єктивного фундаменту мелодико-гармонічного може бути різним, але ігнорувати його не слід, оскільки це може призвести до сумних творчих наслідків.

У октавному викладеній темі, що звучить в «Танці опричників» з ораторії С. Прокоф'єва «Іван Грозний», дія цього об'єктивного фундаменту прихованої гармонії виявляється досить яскраво<sup>115</sup>. Запропонований для аналізу твір безпосередньо пов'язаний з традиціями відтворення «музики скоморохів» у творчості вітчизняних композиторів. Мелодія, що розвивається у фрігійському ладі, народжує приховану гармонію в результаті фіксації слухом і збереження в пам'яті опорних устоїв *мі — сі* і крайніх звукових віх мелодії терцевого співвідношення: *сі — ре і ля — до*. У виявленій нами прихованій гармонії не просто відображено іманентні закономірності ладотональності — мелодія сама є носієм цих закономірностей і вступає з ними в діалектичний зв'язок, в якому важко визначити вихідний імпульс організації. Це одна з головних якостей дійсно талановитої музики. На початку «Танцю» Прокоф'єв супроводжує першу фразу мелодії остинатною гармонією — тонічним ундецимакордом фрігійського *мі*<sup>116</sup>. Тут неважко виявити реалізацію тих елементів прихованої гармонії, які об'єктивно існують в одноголосій темі.

Як складно виявляє себе прихована гармонія в сучасній музиці, можна продемонструвати на прикладі бурлески «Сварка», ор. 8 Б. Бартока<sup>117</sup>. В одній зі стадій розвитку першої частини октавно подвоєна мелодія спирається в своїй організації на приховану гармонію (такти 21—25), в подальших тактах (26—29) виникають гармонічні голоси, зміст яких — в реалізації прихованого гармонічного потенціалу мелодії. Як показує аналіз, об'єктивно-традиційні принципи гармоніко-інтонаційного розвитку одержали тут лише інше інтонаційне наповнення, властиве і творчості Бартока, і сучасній європейській музиці в цілому. В такті 21 мелодія повністю вкладається в ундецимакорд від *соль* зі зменшеним тризвуком в основі. Крім того, виникають біфункціональне поєднання, де басовому звуку *соль* протистоїть великий мажорний септакорд від *ре-бемоль*, і функціональне сполучення, в якому поряд з вертикальною структурою нижнього шару (*соль — ре-бемоль — фа*) вживається терція верхнього (з трактовкою *сі* як прохідного).

<sup>115</sup> Див.: Прокоф'єв С. Иван Грозный. Оратория. Партитура. М., 1972, с. 296—297, ц. 2.

<sup>116</sup> Там же, с. 293.

<sup>117</sup> Барток Б. Сочинения для фортепиано. М., 1977, т. 2, с. 39.

Якій із запропонованих трактовок прихованого гармонічного змісту віддати перевагу? Важко сказати, оскільки цінність даної музики визначається саме її інтонаційною багатоплановістю. В такті 22 Бурлески викикає прихована вертикальна структура *ля-бемоль — ре — фа-дієз*, розташована на півтону вище від структури нижнього шару та попереднього такту — *соль — ре-бемоль — фа*. Ввіднотопове співвідношення — основа логічної організації, результат дії монофонічного різновисотного гармоніко-інтонаційного ладу (попередній розвиток ґрунтується на цьому ж гармоніко-інтонаційному ладі). В тактах 26—29 композитор реалізує прихований гармонічний потенціал мелодії, і тут ми спостерігаємо досить цікаве явище — трактування звука *мі* в мелодичному комплексі не як традиційного допоміжного і прохідного, а як акордового. Доказом є всі гармонічні секунди на спільних долях тактів. Звуки нижнього голосу на других і третіх долях тактів народжуються тут як своєрідні вісники прихованого гармонічного змісту мелодії. Так виникає властива сучасному музичному мисленню переоцінка мелодико-гармонічних зв'язків і, зокрема, перетворення мелодичної секунди в стійку фонічну даність.

Явище прихованої гармонії в одноголоссі ще раз підтверджує нерозривну єдність мелодичного і гармонічного в музиці, їх обов'язкову взаємну обумовленість.

## 2. ЛАДОТОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Лад — це абстрагована система звуковисотних інтонаційних зв'язків, що становлять основу твору, один з найбільш вагомих принципів організації музичного процесу.

Ладотональність (термін Б. Яворського) — абстрагований висотний вираз ладу — передбачає диференціацію звукових елементів за значенням в системі інтонаційних зв'язків і, як свідчить музично-художній досвід, не може бути ототожнена з принципами організації музичного процесу. Більше того, ладотональність не завжди тотожна і з тією системою, яку називають класичною і яку для вияву ладотонального змісту музики використовують як оцінювальний еталон.

Ладотональність — явище, що історично розвивається, проходить різні стадії свого удосконалення, — не можна зводити до якогось одного конкретного вираження, характерного для певної епохи. Навіть у межах традиційного її тлумачення звуковисотні інтонаційні зв'язки виявляють себе в багатьох випадках неоднозначно. Ладові закономірності старовинних мелодій, раннього багатоголосся і розвинених багатоголосих форм, зберігаючи певні спільні риси, в багатьох випадках якісно відрізняються<sup>118</sup>. Відмінність визначається насамперед посиленням дії інших компонентів інтонаційного комплексу, що ціли змагаються з мелодією (термін Е. Алексєєва). Серед них

<sup>118</sup> Це підтверджується думкою Е. Алексєєва: «...лад є системою не тільки аперцепційною, але і перцепційною. Детермінований традицією і розвиваючись переважно історично, він кожного разу в якійсь мірі виникає наповно» (див.: Алексєєв Э. О динамической природе лада.— Сов. музыка, 1969, № 11, с. 73).

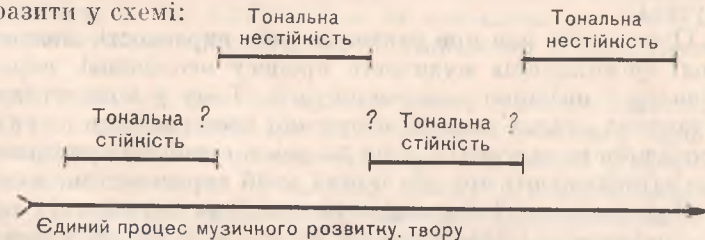
провідного значення набувають закономірності гармоніко-інтонаційного порядку.

Музично-теоретична наукова думка пройшла довгий шлях усвідомлення гармоніко-інтонаційного змісту. Наприклад, ще Ж.-Ф. Рамо вважав, що з минулої функції простого супроводу, простої підтримки для мелодії гармонія перетворюється в засіб рівноцінний, рівноправний і навіть вагомий за виразністю<sup>119</sup>. Думки Рамо про гармонію безпосередньо стосуються психології сприймання, закономірностей музично-мислительної логіки, але в тісних межах акустичного феномена обертонів<sup>120</sup>. Завдання музичної теорії майбутнього полягало в розповсюдженні міркувань Рамо про гармонію на множинність інтонаційного, що включає феномен натуральних обертонів лише як один (хоча і дуже важливий) компонент, і в пошуку такої теорії гармонії, яка поєднала б акустичні, психофізіологічні і естетичні фактори.

В радянському музикознавстві Т. Бершадська вперше запропонувала розширити розуміння ладових закономірностей музики, включивши до їх складу ті явища, які ґрунтуються на вертикальних якостях багатоголосся<sup>121</sup>.

Як було зазначено раніше, на формування закономірностей ладотональної системи в музиці людства величезний вплив мав період існування монодійної музики, в тому числі фактори фізичної природи звука і можливості психофізіологічного сприйняття звукових явищ в їх нерозривній єдності. В процесі історичного розвитку музичної свідомості (як частини художньої свідомості) спостерігається не лише все більш органічна єдність всіх засобів музичної виразності в комплексі, але й завоювання кожним елементом цього комплексу своєрідної автономії і досягнення такого рівня, на якому виникає можливість «очолити» організацію музичного процесу. В певній мірі це стосується і гармоніко-інтонаційної сторони музики. В ході наших роздумів були виявлені закономірності, в яких існували більші або менші прогалини, вилучення окремих стадій процесу розвитку музично-інтонаційного змісту з ділянки науково усвідомленого.

Численні класичні зразки знаходили в музичній теорії таке тлумачення, в якому тонально визначені і тонально нестійкі етапи фактично не поєднувались в єдиному цілісному комплексі. Це явище можна відобразити у схемі:



<sup>119</sup> Див.: Адамьян А. Статті по естетике. Ереван, 1967, с. 169.

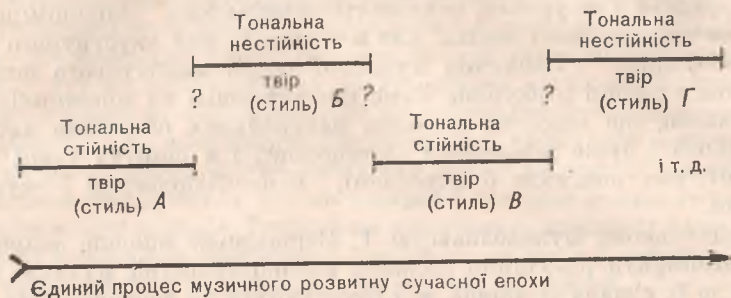
<sup>120</sup> Див.: Рамо Ж.-Ф. Происхождение гармонии, или трактат о музыке, ее теории и практике. Переклад Л. Корчмара. Рукопис. (Зберігається у Ленінградській державній консерваторії.)

<sup>121</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 92—99.

Стадія тональної нестійкості в межах музичного твору має різні масштаби: від первинної гармонічної (мелодичної) інтонації до порівняно розгорнутих музичних побудов.

В розвитку цього явища в музиці ХХ сторіччя спостерігається не тільки укрупнення масштабів тонально нестійких стадій в одному творі, але і проєкція на стильові особливості музично-історичної епохи.

Це явище можна відобразити у такій схемі:



Напевно, в широкій історичній перспективі може і повинна йти мова про своєрідну «модуляцію» принципів, що організують музичний процес, зі сфери тональної стійкості в сферу тональної нестійкості (і навпаки) на рівні одного твору (ранній прояв такої «модуляції») і на рівні музичного стилю епохи (більш пізнає, сучасне втілення «модуляції»).

Модуляцію у сферу тональної нестійкості слід розуміти не тільки як «зникання» доцентрових інтонацій, що уособлюють іманентні закономірності ладотональності, але і як обов'язкове народження інших закономірностей, які виникають на зміну і керують музичним процесом. Цю функцію можуть «підхопити» будь-які засоби музичної виразності (метроритм, тембр, динаміка та ін.). Але особливого значення тут набуває гармоніко-інтонаційна логіка.

Від найменших як середків — первинних гармонічних інтонацій, що використовуються як своєрідні «вкраплення» в тонально стійкий розвиток, — крізь більш розгорнуті в часі гармоніко-інтонаційні побудови в нестійкому ладотональному оточенні до гармоніко-інтонаційних ладів — такий радіус дії гармоніко-інтонаційної організації в музиці.

Отже, мова йде про синтез засобів виразності, можливості яких в ролі організаторів музичного процесу неоднакові, виражаються по-різному і постійно еволюціонують. Тому у конкретних творах і в музичних стилях кожної історичної епохи завжди існує стрижень, на який ніби нализуються різні за своєю сутністю принципи організації, що затверджують той або інший засіб виразності як домінуючий.

Ладотональна і гармоніко-інтонаційна організація знаходяться в діалектичному співвідношенні, на шляху розвитку якого можна умовно визначити такі історичні періоди:

1. Період панування моподії, де ладотональні закономірності розвиваються і затверджуються на суто мелодичному ґрунті. Гармоніко-інтонаційна якість діє тут в прихованій формі мелодичного ореолу і

обмежується акустико-фізіологічними нормами (кварто-квінтовий і октавний акустичний кістяк, емпіричний пошук найбільш раціонального організатора майбутньої вертикальної прихованої структури, усвідомлення слухом співвідношення консонансу і дисонансу в вертикальному плані та інше). Це епоха до раннього середньовіччя включно.

2. Ранній період багатоголосся, де мелодичні лади повністю домінували над гармоніко-інтонаційними закономірностями, що брали участь в організації музичного процесу в найпростішій формі (паралелізма акордів, зразки гетерофонного багатоголосся та інше). Це епоха пізнього середньовіччя.

3. Подальший період розвитку багатоголосся, в якому ладо-мелодичні і гармоніко-інтонаційні закономірності опинились у певній рівновазі, проте з перевагою перших (поліфонічне багатоголосся Ренесансу, епохи Й.-С. Баха і класицизму).

4. Період, в якому все більше зростає суперечливість ладо-мелодичного і гармоніко-інтонаційного, причому останнє починає претендувати на провідну роль (епоха романтизму), явища тональної нестійкості, паростки гармоніко-інтонаційної організації та інше.

5. Період, в якому гармоніко-інтонаційне досить часто виростає до значення самостійного фактора, що організовує музичний процес (епоха пізнього романтизму, сучасна музика), — затвердження гармоніко-інтонаційних ладів.

Ідея «пантональності» Р. Петі<sup>122</sup> мала на меті поєднати всі форми прояву принципів організації музичного процесу в єдиному широкому комплексі. Мабуть, завдання музикознавства полягає не тільки в тому, щоб розглядати всю множинність принципів організації музичного процесу певної епохи як щось цілісне, але й у диференціації на складові елементи, в їх певній оцінці та трактуванні.

Виникає потреба в затвердженні такого поняття, яке б поєднувало в собі явища тонального, міжтонального і позатонального як різні форми прояву інтонаційного. Це поняття ми визначили як «принципи організації музичного процесу» і намагалися з'ясувати зміст цих принципів у гармоніко-інтонаційному плані.

Проте не слід вважати, що гармоніко-інтонаційна логіка приходить на зміну ладотональній, яка відмирає. Сучасна музична творчість дає підстави стверджувати, що відбувається не «передача естафети», а розвиток взаємозалежних процесів, що поглиблюють і доповнюють один одиний.

Ладотональна якість в сучасній музиці досить часто виявляється таким чином, що вертикальний зріз багатоголосся (навіть в місцях його стійкого оформлення) не підлягає однозначній оцінці. Диференціація багатоголосся вертикалі на складові елементи певного ладотонального змісту, багатоплановість цих елементів створювали суперечливий їх синтез. Кожний тон мав функціональну наповненість, яка відображала його зв'язки як з загальноінтонаційними, так і з інтонаційно унікальними властивостями даного стилю, твору. Це явище

<sup>122</sup> Петі Р. Тональність в современной музыке. Л., 1968.

розповсюджується на складні поліфактурні зразки сучасної музики і, зокрема, на зразки політональні.

Серед фактурних різновидів останніх особливого інтересу для нас набуває гармонічна політональність<sup>123</sup>. Ми не ставимо завдання повного вияву гармоніко-інтонаційних закономірностей політональної музики (це можна здійснити в самостійній і досить значній за обсягом роботі), висловимо лише деякі попередні міркування.

В гармоніко-інтонаційному аспекті політональності ще багато не вивченого наукою<sup>124</sup>. Насамперед виникає питання про особливий прояв первинних і вторинних інтонаційних рівнів, про особливу якість вертикалі (як вихідної позиції гармоніко-інтонаційного) в різних за змістом зразках політональної музики, про міру участі гармоніко-інтонаційного в створенні логіки політонального розвитку. Навпевно, пошук загального еквівалента гармонічної вертикалі в політональності повинен спиратися не стільки на акустичні закономірності квінтового ряду<sup>125</sup>, скільки на конкретні інтонаційні закономірності самої музики. Безперечно те, що в політональних музичних зразках гармоніко-інтонаційне начало охоплює широкий діапазон — від злиття вертикальних компонентів у певний цілісний інтонаційний комплекс до конфліктної єдності цих компонентів. Причому в останньому випадку цілісність виникає на більш високому — художньо-естетичному рівні. Між зазначеними крайніми полюсами міститься множинність різноманітних виразів спільності і контрасту компонентів, що складають політональну тканину. Ніякі енгармонічні заміни звуків, звукорядні формули і т. п. не спроможні допомогти у визначенні її гармоніко-інтонаційного змісту. Єдиний критерій тут — безпосередньо-інтонаційна слухова оцінка.

Розглядаючи зміст гармоніко-інтонаційних закономірностей в системі принципів організації музичного процесу і, зокрема, їх взаємовідношення з ладотональними, ми не можемо погодитися з тими дослідниками, які закреслюють інтонаційні досягнення музики в області ладотонального і різко протиставляють «тональну» епоху «позатональній». «З неминучою руйнацією тональності, що почалася в зв'язку з розвитком музики в XIX ст., постало питання про винайдення нових засобів для створення логічно взаємопов'язаних форм з атонального матеріалу»<sup>126</sup>, — в цьому висловлюванні Е. Кршенек про-

<sup>123</sup> Див.: Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977. Автор диференціює політональність за фактурними ознаками на гармонічну, мішану і мелодичну.

<sup>124</sup> Значний крок вперед зроблено в вищезазначеному дослідженні Ю. Паїсова, зокрема в розділах «Формотворча роль політональної гармонії» і «Полігармонічна політональність Равеля».

<sup>125</sup> Саме на такому принципі здійснює аналіз політональної музики А. Вянкус в роботі «Три види політональності» (Сов. музика, 1972, № 3); уцербність такого методу розкрита в роботі Ю. Паїсова «Політональність в творчості радянських і зарубіжних композиторів XX сторіччя» (с. 16).

<sup>126</sup> Кршенек Е. Лекції про дванадцятионовий контрапункт. Переклад з німецької та передмова Л. Грабовського. — У кн.: Українське музикознавство. К., 1969, вип. 4, с. 252.

цес інтонаційного розвитку музики одержує історично обмежену характеристику. Навпаки, ми виявляємо намагання не зруйнувати децю інтонаційно усвідомлене, а розвинути і збагатити його. Проблема «винайдення нових засобів» виникла не в XIX ст., а супроводжує музичну творчість людства на всьому шляху його розвитку. «Логічно взаємопов'язані форми» в музиці — не плід роботи винахідників, вони народжуються на ґрунті безпосередньо-інтонаційного і абстрактно-інтонаційного музично-художнього досвіду, причому безпосередньо-інтонаційне без зв'язку з ладотональним знищується.

### 3. СТРУКТУРНО-ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

В наших спостереженнях над гармоніко-інтонаційними закономірностями музики ми неодноразово констатували взаємний зв'язок і взаємну обумовленість просторового і часового виразу музичного процесу. Структури багатоголосої вертикалі і горизонталі в музиці не тільки протистоять, але й взаємно впливають одна на одну як якості інтонаційного.

У визначенні ролі гармонії в формотворенні дослідники, як правило, спиралися на власне гармоніко-інтонаційне начало лише в певній мірі і як на виняток із правила. Вихідним і головним критерієм гармонічної суті будь-якого твору (зокрема, його структури) були, дедбільшого, ладотональний план і стадії його розвитку, підкреслені певними між окремими частинами, побудовами музичної форми, тобто каданси і кадансоподібні звороти. На певному відрізку історичного розвитку європейської музики такий метод багато в чому себе виправдовував, бо принципи організації багатоголосся локалізувалися саме в цих ділянках логіки музичного мислення. Але в надрах зазначених закономірностей все наполегливіше дають про себе знати інші — гармоніко-інтонаційні, що поступово набули значення самостійних (автономних), спроможних керувати процесом багатоголосого розвитку незалежно від традиційних норм ладотональності і інтонацій, що виникли на ґрунті останніх.

Не випадково музиканти (зокрема, І. Стравинський) висловлюються проти терміна «атональність», який руйнує уяву про принципи звуковисотної організації музичного процесу, але не пропонує нічого натомість. У зв'язку з цим закономірне виникнення терміна «напональність» (Р. Реті), що має на меті заповнити «білу пляму» в розумінні принципів організації музичного процесу в сучасній музиці. З цих позицій зрозуміло також, чим керувався Ю. Тюлін, розподіляючи всю множинність гармонічних засобів на «основні і особливі», а також Ю. Холопов, вводячи термін «центральний елемент системи». Всі ці факти відображують потребу музично-теоретичної науки в осмисленні гармоніко-інтонаційних закономірностей на новому, більш високому рівні узагальнення.

Порівнюючи, наприклад, звуковисотні співвідношення розділів форми (частин, побудов) у багатьох творах композиторів XX ст., ми не можемо задовольнитися тональними критеріями. Можливо, тут йде

мова про співвідношення «висотних зон», але не про тональний зміст в традиційному розумінні. В сучасній музиці виникла сфера нової тональності, в якій організація елементів звуковисотної системи знаходить дуже різноманітний прояв, в тому числі і гармоніко-інтонаційний.

«Спалахи» гармоніко-інтонаційної організації виявляємо на всьому шляху історичного розвитку музичного мистецтва. Емпіричний інтонаційно-слуховий пошук постійно був пов'язаний з дією гармоніко-інтонаційних закономірностей, і ладотональна система — одна з найважливіших форм поєднання цих закономірностей з мелодико-інтонаційними, також об'єктивними за своєю природою.

В структурно-тематичному змісті музичних творів можна констатувати прояв гармоніко-інтонаційної організації в таких послідовних історичних формах.

1. Примітивне застосування багатоголосої вертикалі в епоху, передуючу усвідомленню ладотональних норм. Стихійний пошук найбільш раціональної організації багатоголосої вертикалі у старовинних формах двоголосся (багатоголосся). Структурні закономірності музичних творів визначалися майже повністю мелодико-ритмічним фактором. Гармоніко-інтонаційний фактор був досить пасивним у затвердженні закономірностей розгортання структури у часі.

2. Все більше зближення (злиття) гармоніко-інтонаційних з ладомелодичними тональними нормами; тенденція до тотальної залежності перших від других. Кристалізація фонічних і функціональних норм гармонії в цей період (Ренесанс — класицизм) узагальнює не лише мелодико-поліфонічний, але й власне гармоніко-інтонаційний досвід. Великого значення у формотворенні набувають типові гармонічні інтонації, що затверджують ладомелодичну динаміку — кістяк музичної структури.

3. «Спалахи» самостійних (автономних) проявів гармоніко-інтонаційного в основній системі ладотональної організації музичного процесу. В багатьох випадках це використання первинних гармонічних інтонацій в тих (порівняно невеликих за розміром) зонах, де ладотональні закономірності розширюються «всередину» (хроматизація діатоники) або виникають явища міжтонального порядку. Це характерно для епохи віденських класиків і раннього романтизму. Поєднання протилежних якостей — стійкості і нестійкості, зокрема на гармоніко-інтонаційному ґрунті, створює чудові умови для розгортання масштабних музичних творів великої форми.

4. Все більш наполегливе затвердження гармоніко-інтонаційної організації, що поступово набуває самостійної функції. Народження гармоніко-інтонаційних ладів. Своєрідний дуалізм існування ладотональних і гармоніко-інтонаційних принципів організації музичного процесу. Диференціація цих принципів не тільки всередині окремих творів, але й музичних стилів епохи (пізній романтизм, сучасна музика).

Процес розвитку взаємовідносин ладотонального і гармоніко-інтонаційного в музиці ми констатуємо дещо схематично, але й при цьому він досить чітко віддзеркалює загальну закономірність виражальних

засобів — поступове затвердження іманентних якостей, які дають змогу кожному з них в більшій або меншій мірі керувати логікою музичного мислення.

Чітке кадансування і беззастережний вияв ладотональності у творах спричинялися до штучного зіставлення або протиставлення окремих сторін дійсності в надії на їх злиття в безперервний процес розвитку вже після сприйняття музики свідомістю слухача. «Трансплантація» цієї стадії усвідомлення життєвого процесу в область власне звучання природно привела до подолання кадансування, до багато-значності тонального в музиці.

Гармоніко-інтонаційні принципи (в їх неладотональному виразі) повинні були посилити, розширити і поглибити процесуальне начало в музичних композиціях, висловити їх зміст не в зіставленні контрастуючих сторін, а в діалектичній єдності якостей, що розвиваються.

Якщо простежити взаємозв'язок гармоніко-інтонаційних принципів музичної організації і різних за функцією побудов музичної форми, впевнимся в тому, що ці принципи народжувалися насамперед там, де з особливою силою назривала потреба у відтворенні власне процесу, активного і постійно рухомого. Такими стали вступні, сполучні епізоди, побудови розробкового характеру. Перенесення дії цих принципів у побудови експозиційного типу — подальша логічна стадія, що зумовила виникнення творів (стилів, напрямів), в яких повністю панує гармоніко-інтонаційна логіка. Виникає своєрідне розосередження функцій, закріплених за окремими побудовами музичної форми, вже на рівні самостійних творів, що трактуються як «вступні», «сполучні», «розробкові» і включаються в цілісний процес сприймання і осмислення музичного змісту слухачем.

Безсумнівно, народження, становлення і затвердження гармоніко-інтонаційних принципів у структурно-тематичному змісті музичних творів — не просто розширення виражальних можливостей музики, а природне, логічне задоволення потреби в поглибленні її діалектичного начала, відтворенні життєвої суті в суперечливій єдності компонентів, що розвиваються.

#### 4. МЕТРОРИТМІЧНИЙ АСПЕКТ

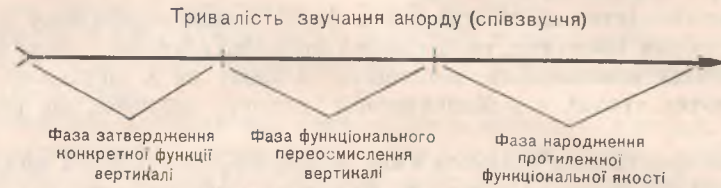
Співвідношення метроритму і темпу аналогічне співвідношенню ладу і тональності. В першому випадку виникає проекція абстрагованих закономірностей на шкалу звуочасу, в другому — на шкалу звукопростору. Лад невід'ємний від його висотного виразу — тональності, метроритм — від його виразу у часі — темпу.

Розгляд гармоніко-інтонаційних закономірностей в метроритмічному аспекті можливий лише при врахуванні темпового змісту останнього. Тому доцільно було б використовувати не тільки двоєдиний термін «метроритм», але й триєдиний — «темпометроритм». Ця єдність повністю охоплює ділянку часових закономірностей музики

і «властива будь-якому елементу музики»<sup>127</sup>. Остання теза неодноразово підтверджувалася в багатьох вищевикладених міркуваннях і переважно стосовно до гармоніко-інтонаційних закономірностей.

На рівні дії первинних гармонічних інтонацій темпометроритм виступає могутнім фактором функціонального наповнення вертикальних елементів.

В гармонічній інтонації четвертого типу (співзвуччя як первинна гармонічна інтонація в потенції) залежність функціонального змісту вертикалі від темпометроритму можна уявити в такій схемі:



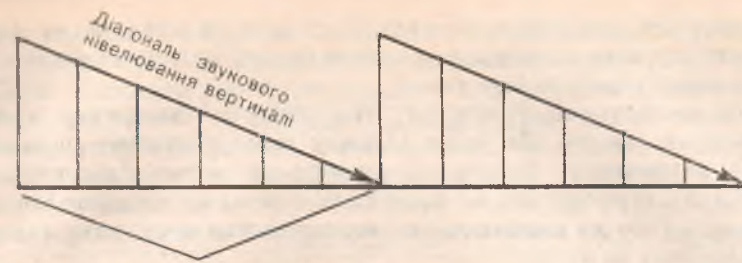
Безсумнівно, тут діє один з об'єктивних законів психології сприймання — на різних часових стадіях постійно повторюваної тези виникає різна її оцінка (і переоцінка) свідомістю. Типові для сучасної музики остинатні форми розвитку (зокрема, ті, що спираються на гармоніко-інтонаційний лад) багато в чому відображують закономірності зазначеного об'єктивного закону.

В першому, другому, третьому типах гармонічної інтонації (в них показники структурної і висотної якості одержали протилежний вираз) темпометроритм відіграє велику роль у виявленні функціонального значення вертикальних елементів і сприяє затвердженню вторинного гармоніко-інтонаційного рівня в тому або іншому конкретному розумінні.

В розвиткові музичного процесу існують часові зміни, в межах яких здійснюється становлення певної вертикальної якості і конкретної її функції в даному контексті. Причому виникає або поступове нагромадження звукових елементів, що виступають як максимальний вираз вертикальної структури багатоголосся, або подача вертикалі в максимально-звуковому її наповненні вже на початку часової зони.



<sup>127</sup> Див.: Тараканов Е. О ритмической природе ладо-гармонического развития музыки С. С. Прокофьева. М., 1966 (стенограма доповіді, с. 4).



Часова стадія гармонічної функції

Між цими крайніми формами співвідношення гармонічної інтонації і темпометроритму виявляється величезна сфера їх градацій, центральне місце в якій посідає найпростіший акордовий склад.

Темпометроритмічний фактор виступає як важливий «співчасник» народження і затвердження вторинних гармоніко-інтонаційних зв'язків і в деяких випадках досягає рівня самостійності в організації музичного процесу.

Можна констатувати існування в музиці, так би мовити, перехідних явищ — своєрідну «модуляцію» із сфери переважно гармоніко-інтонаційної (ладо-мелодичної, тембрової та ін.) в темпометроритмічну<sup>128</sup>. У сучасній музиці це спостерігаємо як в середині окремих творів, так і в надрах музичного стилю епохи<sup>129</sup>.

Висновок В. Холопової про те, що «союз ритму і гармонії в крупній формі не можна вважати рівноправним, бо тут ритм підкоряється ведучим факторам форми, тематизму і тонально-гармонічним співвідношенням»<sup>130</sup>, дійсний тільки в кількісному, але не в якісному відношенні. Сучасна музика дає чимало зразків крупної форми, тематико-інтонаційний зміст якої зосереджується переважно у темпометроритмічній сфері (наприклад, окремі помери балету М. Кажлаєва «Горняк» та ін.).

Градації темпометроритмічних закономірностей в музиці виявляються на таких рівнях: 1) часове співвідношення звукових елементів у горизонтальній і вертикальній площинах; 2) часове співвідношення звукових комплексів різного масштабу в тих же площинах; 3) співвідношення темпометроритмічного змісту конкретного твору і музично-художнього часосприймання (часовирахування), що власне конкретний історичний епосі.

В сучасній професійній музиці спостерігається розширення діапазону взаємозв'язку гармонічної інтонації (в широкому розумінні) і закономірностей темпометроритму. На одному полюсі — активне темпометроритмічне наповнення гармонічної інтонації, на другому —

<sup>128</sup> З огляду на це явище В. Золочевський констатує особливу форму модуляції — за допомогою метроритмічних засобів (Золочевський В. Про модуляцію. К., 1972, с. 39).

<sup>129</sup> Маємо на увазі численні зразки сучасної музики, в яких звуковисотний принцип інтонування не є домінуючим.

<sup>130</sup> Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971, с. 83.

максимальна пасивність останньої щодо темпоторитму (органні пункти, витримані голоси, гармонічні педалі, остинатні форми гармоніко-інтонаційного змісту та ін.).

Показники темпоторитму «регулюють» настройку музичного сприймання на ту або іншу ділянку шкали музично-інтонаційних рівнів, визначають багато в чому міру активності (або пасивності) первинних гармонічних інтонацій як елементів художнього цілого, сприяють (або не сприяють) затвердженню вторинних гармоніко-інтонаційних зв'язків.

## 5. ТЕМБРОВИЙ АСПЕКТ

Взаємозв'язок тембру і гармонічної інтонації ми неодноразово констатували (зокрема, під час розгляду питань голосоведення).

Тембр — настільки музично-специфічне явище, розвивається в такому особливому інтонаційному вимірі, що виникає дуже мало передумов для опори на власне його іманентні закономірності<sup>131</sup>. Чисто акустичний вияв кількісних показників (обертонів-привуків), що визначають фізичну якість тембру, в дійсності відірваний від якості інтонаційної. У зв'язку з цим з перших же кроків досягнення тембрових закономірностей музики звертаються за допомогою до аналогій: тембр-колерит, колористична сторона музики, темброве забарвлення і т. п. Аналогії ці досить умовні і фактично спираються на основні компоненти будь-якого явища: стійкий смисловий стрижень, що порівняно легко піддається аналітичній оцінці, і те, що доповнює цей смисл, надає йому якогось іншого нюансу, але не змінює основи. Але треба пам'ятати — темброва трансформація одного і того самого звуковисотного матеріалу може привести до якісно протилежних інтонаційних результатів.

У зв'язку з тенденцією всіх складових музичної виразності до поглиблення комплексних взаємозв'язків та їх внутрішнього удосконалення, темброві закономірності в сучасній музиці набувають особливого значення, оскільки приховують в собі ще багато невикористаних можливостей. Ці внутрішні резерви застосовують як компенсацію послабленої ділянки в ладотональній організації, і тому природним є їх взаємозв'язок з гармоніко-інтонаційним.

Особлива увага сучасного теоретичного музикознавства приділяється тим матеріальним критеріям, що визначають темброву сторону багатоголосся — тобто вираженню функціонального змісту, що приходить на зміну ладо-функціональному.

Пошук внутрішніх тембрових закономірностей багатоголосся вертикалі наштовхується на великі труднощі, бо всі ті міркування, що спираються на кількісні співвідношення тонів, інтервалів, акордів,

<sup>131</sup> Пропонуючи поняття «тембро-фактурної функціональності», В. Цукерман підкреслив змінність, нестабільність тембру в порівнянні з іншими елементами музичної виразності (*Цукерман В. Музыкально-исторические очерки и этюды. М., 1975, с. 342*).

співзвуч вертикалі, в багатьох випадках являють собою «математичні ілюзії» (визначення В. Цукермана), які зникають під час дії фактору тембра. Висновки про функціональну диференціацію тонів вертикалі без урахування їх тембрової диференціації дають лише саму абстрактну уяву про фонічні закономірності, бо останні знаходяться в прямій залежності від тембрового наповнення. Темброві закономірності музики виявляються в тих же параметрах, що і гармоніко-інтонаційні: вертикальному і горизонтальному, фонічному і процесуальному.

В першому з них (вертикально-фонічному) на протязі всієї історії розвитку багатоголосся виділяються два періоди. Перший період — це пошук найбільш урівноваженої в тембровому відношенні вертикалі. Еталоном (свідомо чи підсвідомо) виступав тут принцип розподілу інтервалів натуральної шкали обертонів: від більш широких — в нижніх голосах, до все більш тісних — у верхніх.

В другому періоді принцип розташування інтервалів, який властивий шкалі натуральних обертонів, стає вже не метою, а вихідною позицією, що підкоряється активно-перетворюючій діяльності музиканта-творця. Розподіл інтервалів по вертикалі в даному випадку приховує величезну кількість тембрових варіантів і безмежні можливості тембрової інтонації в музиці взагалі.

В горизонтальному плані темброве начало створює особливу площину в музичному розвитку її змісту (деякі визначають це як «темброву драматургію»). Для дифініції цього явища музично-теоретична наука ще не володіє повноцінним аналітичним апаратом. Критерії пізнання тембрових якостей музики в наш час ще тільки починають усвідомлюватися. Бурхливий розвиток сонористичних властивостей в сучасній музиці нагально вимагає прискорення наукового пошуку в цій області. Невно, що вагомі результати можна одержати за умов комплексної дії різних наук і, насамперед, психології музичного сприймання.

## РОЗДІЛ VI

### СПРОБА ГАРМОНІКО-ІНТОНАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ

#### 1. ТРИСТАН-АКОРД

#### ЯК ГАРМОНІКО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ФЕНОМЕН

Відмічаючи, що «понад століття ще не знайдено спільної думки про те, як пояснити перший акорд «Тристану» і як його погодити з правилами сучасного вчення про гармонію», Мартін Фогель називає його «загадковим», «акордом-сфінксом», «пробним каменем будь-якої нової теоретичної системи»<sup>132</sup>.

Існує багато наукових трактувань цього акорду, причому перідко вони виключають одне одне. Найбільш повно й глибоко показує зіткнення різних концепцій Л. Мазель в роботі «Проблеми класичної

<sup>132</sup> *Vogel M. Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre. Düsseldorf, 1962, S. 7.*

гармонії»<sup>133</sup> і приходять до певних узагальнень щодо проблеми, яку в теоретичному музикознавстві названо «проблемою двох століть».

У фундаментальній роботі Е. Курта «Романтична гармонія і її криза в «Трістані» Вагнера» аналізові цього акорду також присвячено досить великий розділ<sup>134</sup>.

Проблема трістан-акорду знайшла розвиток в роботах А. Лоренца, М. Фогеля, Ю. Тюліна, В. Протопопова, С. Скребкова, Ю. Кремльова, Ю. Холопова і багатьох інших вчених<sup>135</sup>.

Висловимо деякі міркування, які виникають після усвідомлення різних теоретичних позицій і порівняння їх з реальним звучанням музики Вагнера.

Серед мпожжності об'єктивних явищ, що характеризують процес еволюції гармоніко-інтонаційного мислення, спостерігається і своєрідне звільнення гармонічного розвитку від обов'язковості функціонального руху, що притаманне класичній ладотональній системі. Вагнерівський трістан-акорд — надзвичайно яскравий приклад на шляху розвитку цього явища в епоху пізнього романтизму. Тут суперечлива єдність традиційно-функціонального і новаторсько-інтонаційного виникла і як результат узагальнення багатьох паростків цього явища в минулому (акорди, близькі до трістанівських, виявлені в багатьох творах попередників Вагнера), і як прояв творчого генію композитора, що зумів підкорити це явище своїм ідейно-художнім задумам.

Дозволимо собі невеличкий теоретичний експеримент — випишемо малий септакорд зі зменшеним тризвуком (той, що за фонічною суттю є трістан-акордом) на всіх ступенях мажорної і мінорної тональностей (42).

42

The image displays four staves of musical notation. The first two staves are labeled 'C-dur' and the last two 'a-moll'. Each staff shows a sequence of chords with their constituent notes written above them. The chords are arranged in a sequence across the staves, illustrating the concept of a diminished triad in various positions and modes.

<sup>133</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 418—457.

<sup>134</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975, с. 54—87.

<sup>135</sup> Lorenz A. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Berlin, 1924—1933; Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение.— У кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1973, вып. 1, с. 132—133; Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков, с. 424—425;

Холопов Ю. Формообразующая роль современной гармонии.— Сов. музыка, 1965, № 11, с. 49—50 та ін.

Знаки альтерації, використані нами для запису його енгармонічних варіантів, відповідають класичним ладо-функціональним каонам, тобто не виходять за межі тяжінь мажоро-мінорної системи. Відповідно всі ці акорди в межах мажорної і мінорної тональностей можна класифікувати таким чином:

Г р у п а 1. Акорди, що природно виникають в діатонічній системі цих тональностей (в мажорі це VII<sub>7</sub>, в мінорі — II<sub>7</sub>).

Г р у п а 2. Акорди, що випикли на основі ладового варіанту однойменної тональності (гармонічний мажор — II<sub>7</sub>, міксолідійський лад — III<sub>7</sub>, лідійський лад — IV<sub>7</sub>, фрігійський лад — V<sub>7</sub>, дорійський лад — VI<sub>7</sub>, мелодичний мінор — VII<sub>7</sub>).

Г р у п а 3. Акорди, що випикли на основі ладової альтерації (III<sub>2</sub> з пониженою терцією, II з розщепленим основним тоном та підвищеною терцією, VII<sub>3</sub> з підвищеною терцією та пониженою септимою, IV<sub>7</sub> з підвищеним основним тоном, VII<sub>2</sub> з підвищеною квінтою та зниженою септимою — в мажорі; V<sub>3</sub> з пониженими квінтою і септимою, VII<sub>2</sub> з підвищеною квінтою — в мінорі).

Г р у п а 4. Акорди, що виступають як побічні субдомінанти (септакорди II ступеня тональностей діатонічної спорідненості).

Г р у п а 5. Співзвуччя нетерцевої структури.

Перелічені групи акордів (співзвуч) багато в чому відображують розвиток гармоніко-інтонаційного мислення в європейській музиці: існування зазначеного септакорду в натурально-ладовій системі (в тому числі і мажоро-мінорній) — групи 1, 2; в розширеному колі гармоніко-інтонаційних засобів міжтональної системи — група 4; в розширеній хроматичній ладотональній системі — група 3; в ролі автономної (або самостійної) гармоніко-інтонаційної якості, що долає межі традиційної ладотональності, — група 5.

В історичному плані такі групи лише в досить умовній формі характеризують той або інший період. Як правило, вони досить часто існують паралельно одна до одної у часі. В цілому ж це явище можна визначити як грані гармоніко-інтонаційного мислення, що історично сформували суперечливу до нашого часу єдність натурально-ладових, мажоро-мінорних, хроматико-енгармонічних, гармоніко-інтонаційних принципів організації музичного процесу<sup>136</sup>.

Наведена класифікація віддзеркалює і функціональну змінність акордів (співзвуч), але вже на рівні гармоніко-інтонаційного мислення. Так, наприклад, малий септакорд зі зменшеним тризвуком на IV підвищеному ступені мажору в різному контексті або подвійна домі-

<sup>136</sup> Нагадаємо, що виокремлюючи принципи гармоніко-інтонаційної організації музичного процесу, ми користуємося цим терміном в значній мірі умовно, бо гармоніко-інтонаційний рівень розповсюджується на всі вище перелічені принципи і діє повсякчасно. Все визначає стадія діалектичного взаємозв'язку гармонічної інтонації і принципів організації музичного процесу. Безпосередньо-звукова дія гармонічної інтонації без її похідної залежності від будь-якої абстрагованої звуковисотної системи і створює можливість існування того явища, яке ми визначили як принципи гармоніко-інтонаційної організації. Останні — це нова ділянка розуміння тонального, де домінує вертикаль як нова інтонаційна якість.

нанта, або побічна субдомінанта, або альтерований акорд, або носії лідійського ладу, або, нарешті, гармошико-інтонаційна даність.

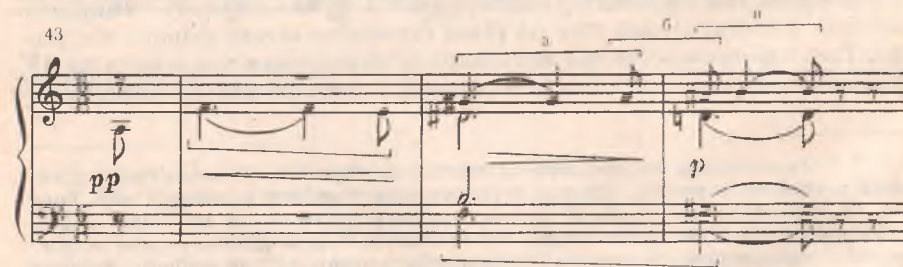
Співзвуччя, що не вкладаються в терцеві схеми ладотональностей (група 5), — це або акорди з побічними тонами, або ненормативні структури, які не можна пояснити з позицій класичного музичного мислення. Останнє явище відкрило перспективу майбутнього і створило можливості такого збагачення гармошико-інтонаційної сфери, яке ми спостерігаємо в сучасній музиці.

Не всі перелічені форми функціонального існування малого септ-акорду зі зменшеним тризвуком втілюють суть «трістанівського». Незважаючи на функціонально різноманітне використання в опері малого септакорду зі зменшеним тризвуком, не можна визначити трістан-акорд тільки з огляду на його фонічну якість. У зв'язку з цим не можна погодитись з надзвичайно розширеним трактуванням «трістан-акорду», що його запропонував Ю. Кремльов, — без врахування протиріч національних музичних шкіл і історичних періодів<sup>137</sup>. Важко примусити себе, паприклад, назвати «трістан-акордом» II<sub>6</sub>, в заключній каденції арії Ленського «Куда, куда вы удалились...» з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського, настільки яскраво він відтворює тут типово російську плагальну інтонацію.

Трістан-акорд затвердив свій неповторний інтонаційний зміст в тій сфері гармошико-інтонаційного мислення, яку визначають як хроматико-енгармонічну і яка перебуває в надзвичайно складному відношенні до ладотональної системи європейського мажоро-мінору.

Висловлена Е. Куртом думка про те, що головна тональність Вступу до «Трістану» ля мінор ніде не затверджується появою тоніки, а перший переконливий каданс в ля мажорі (такт 24) приводить до повного заперечення тоніки ладу, досить спірна<sup>138</sup>.

На рівні цілісного сприйняття тонального змісту усього Вступу перший чотиритакт не викликає сумніву щодо тональної визначеності. Його сутність розкривається в заключній побудові, де вступає в дію домінантовий органний пункт. І все ж таке тлумачення спирається насамперед на абстрактно-інтонаційні закономірності, на інтонаційну ретроспективу, що має значення для теоретика-аналітика, але не для слухача, який безпосередньо сприймає звучання (43).



<sup>137</sup> Кремлев Ю. Из истории некоторых гармонических интонаций. Л., 1969, с. 136.

<sup>138</sup> Див.: Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, с. 305.

«Надтональний принцип» в гармонічному мисленні (за Мазелем)<sup>139</sup> передбачає таку міру самостійності гармонічної тонально нестійкої структури, за якої ця удавана тоніка мислиться не тільки як «левидимий центр, що керує гармонічним розвитком з-за лаштунків»<sup>140</sup>, але і як центр багато в чому чужий і навіть антагоністичний своєму середовищу. Будь-яке (удаване або реальне) відтворення «заштункової» тоніки відразу руйнує і художній, і логічний зміст цієї музики.

Природно виникає висновок про те, що абстрактно-інтонаційний параметр (тональний зміст вступу) треба доповнити іншими, і насамперед тими, що спираються на суто інтонаційний зміст. Маємо на увазі мелодико-інтонаційний і гармошико-інтонаційний параметри.

Мелодичний зміст зазначеного чотириголосся спирається переважно на півтоновий низхідний і висхідний рух. Перша малосекундова інтонація (f і e) народжує аналогії як в прямому (альт і бас), так і в зворотному (сопрано) виразі. В цілому ж виникає надзвичайно логічна мелодико-поліфонічна структура, в якій інтонаційна теза (f — e) та її ретроспективний варіант (e — f) гранично насичують музичний розвиток. І лише дві мелодичні інтонації (малосекундова висхідна — імпульс альтового голосу і малотерцева низхідна — у тенорі) не залежать від жорсткої логіки мелодичного інтонування. В. Протопопов, констатуючи поліфонічні особливості цього чотириголосся (вільна імітація альтової мелодії в сопрановому голосі, майже буквальна імітація інтонації альту в басовому голосі та ін.)<sup>141</sup>, істотно доповнює традиційний метод аналізу цієї музики (тобто, в першу чергу, за вертикальними показниками.) Отже, з мелодико-інтонаційного боку це надзвичайно логічно організована структура, майже весь розвиток якої витікає з вихідної півтонової інтонації і постає в яasnих поліфонічних закономірностях, які без утруднень сприймаються музичним слухом.

Одноголосий початок побудови (a — f — e) — мелодичний зворот, що народжує у свідомості декілька варіантів його можливого тонального тлумачення. За твердженням Л. Мазеля, таких може бути як мінімум два — ля мінор і ре мінор<sup>142</sup>. Максимум же варіантів виникає в результаті все більш поглибленого і розширеного трактування тональної системи. Але в конкретному контексті тональне настроювання фактично не тільки не здійснилося, але й постало в ще більш загадковому звучанні завдяки введенню dis і опорі всього подальшого мелодичного розвитку на півтонову інтонацію, що створює тонально нестійкий ефект.

В якій незначній мірі виникає тональний потенціал в одноголосному початку першого чотиритакту, підтверджує порівняння його з аналогічним епізодом у третій сцені III дії (репліка Брангени).

<sup>139</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 455.

<sup>140</sup> Теза Ю. Тюліна.

<sup>141</sup> Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII—XIX веков, с. 424—425.

<sup>142</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии, с. 443.

Вихідний мелодико-інтонаційний імпульс дано тут вже не малою, а великою секстою (в другому проведенні — малою терцією), завдяки чому коло можливих тональностей, що виникають ніби на мелодичному ґрунті і створюють тональну атмосферу для введення трістан-акорду, істотно видозмінюється (44).

44

Тут значно виразніше виявляють себе контури тонічного тризвуку  $as$  ( $h=as$  і  $dis=es$ ). Здавалося б, що в даному контексті трістан-акорд виникає як  $VI_7$  мелодичного мінору, але в подальшому розвитку відбувається в початковому інтонаційно-логічному руслі.

Логічність введення трістан-акорду, перша його поява зумовлені не тією або іншою його функцією у абстрактно передбаченій тональності, а спільністю звука  $dis$  з фонічною даністю акорду, різним значенням цього звука в закономірностях вертикального і горизонтального інтонаційного розвитку. Звук  $dis$  — елемент мелодичної інтонації ( $e-dis$ ) і вертикальної структури (малого септакорду зі зменшеним тризвуком). Введення трістан-акорду приховує в собі дві сторони: ефект несподіваності, раптовості і, разом з тим, певну міру його логічного підготовлення. Перша знаходить вираз в гармонічному, друга — в мелодичному аспектах.

В різних тлумаченнях змісту першого чотиритакту Вступу до «Трістану» багато уваги і зусиль витрачено на з'ясування суперечливої думки про те, який неакордовий зміст тих або інших звуків мелодії. Курт, наприклад, «з точки зору теорії» визначає цей чотиритакт як «дуже просте кадансування, окремі акорди якого лише ускладне-

но хроматикою». «Суть даної каденції, — пише Курт, — така:  $H_7-E_7$  Тобто тут домінантова каденція, другий акорд якої є домінантакордом головної тональності Вступу —  $a-moll$ »<sup>143</sup>. З цим твердженням можна погодитись лише з досить істотним застереженням — констатація спирається тут на абстрактно-інтонаційні дані, на те, що ми чуємо потім. Особливість гармоніко-інтонаційних параметрів в організації першого чотиритакту Вступу до «Трістану» полягає в тому, що в розвитку чотириголосся виникає чотири (а не два!) цілком певних вертикальних моменти, що створюють ланцюжку послідовність трьох первинних гармонічних інтонацій (див. пр. 43). Як би ми не трактували мелодико-фігураційний зміст верхнього голосу, з появою кожного пового звука виникає якісно нова вертикаль. Інтонація  $a$  складається з двох вертикальних утворень, з яких перше — малий септакорд зі зменшеною квінтою. До того ж, зменшеність квінти в другому вертикальному утворенні досить умовна — не в плані її «інтонаційного» рівняння на чистоквінтовий прототип, а в плані самостійної, стійкої фонічної даності. Логічна організація цієї інтонації спирається на максимальну звукову спільність (три спільних звуки), а нова вертикальна якість створюється завдяки руху на півтон ( $gis-a$ ), що затвердив себе як вихідна мелодична інтонаційна теза. Інтонація  $a$  — один із зразків первинної гармонічної інтонації спільновисотного типу.

Інтонація  $b$  — приклад поєднання тотожних в структурному відношенні акордів (співзвуч) на різній висоті. Обидві вертикалі — малий септакорд зі зменшеними квінтами на відстані малої секунди. Принципи, що організують цю інтонацію, зосереджені в структурній спільності вертикальних елементів, контрастним же моментом виступає різновисотність. Інтонація  $c$  — аналогічна інтонації  $a$ : спільність трьох звуків у вертикалях і виникнення нової вертикальної якості завдяки півтоновому руху мелодії. Отже, в кожній миті вертикального руху, в кожній гармонічній інтонації даного чотиритакту наявні чіткі інтонаційно-логічні принципи.

Трістан-акорд в початковому своєму звучанні і в контексті першого чотиритакту Вступу постає як елемент тих мелодико-інтонаційних і гармоніко-інтонаційних закономірностей, які компенсують істотне послаблення традиційних ладотональних функцій. На рівні ж ладотональних закономірностей усього Вступу виявляються і безпосередні зв'язки трістан-акорду з класичною традицією.

Всі спроби затвердити прямолінійні зв'язки трістан-акорду з закономірностями мажоро-мінорної ладової системи за допомогою традиційних аналітичних засобів певиниче приведуть до невдачі. Як приклад наведемо висловлювання П. Полмана, що вражає своєю наївністю: «Знаменитий перший акорд з «Трістана» є простий септакорд, що в незвичайному тональному оточенні створює чужорідний ефект ( $a-moll$  замість  $es-moll$ )»<sup>144</sup>.

<sup>143</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, с. 55—56.

<sup>144</sup> Pohlmann P. Die harmonischen Ordnungsprinzipien der neuen Musik. Hamburg, 1956, S. 43.

Трістан-акорд — не єдиний «пробний камінь» будь-якої музично-теоретичної системи. Велику кількість таких «камінців» розкидали на шляху дослідників музики і композитори-романтики, і особливо композитори нашого часу.

Такі є всі співзвуччя, функціональний зміст яких прориває сферу традиційної ладотональності і виходить на простір нових функціональних закономірностей, властивих сучасному музичному мисленню. Вони вимагають виходу за межі традиційних критеріїв для виявлення свого дійсного змісту.

## 2. ПРО ГАРМОНІЮ СКРЯБІНА НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ЕТЮДА ОР. 56, № 4

Тенденція до гармоніко-інтонаційної організації музичного процесу знайшла кульмінаційний вираз в пізній творчості О. Скрябіна. Тут вже не окремі, вкраплені в традиційний мелодико-гармонічний ладовий розвиток, моменти, порівняно короткочасні стадії, а повна опора музичного мислення на гармоніко-інтонаційні закономірності.

Відомо, що Скрябін не дав теоретичного тлумачення принципів гармонічної організації своєї музики, проте ми знаємо, що закономірності його гармонічної мови виникли не на раціонально-логічному, а насамперед на інтонаційному ґрунті.

Серед великої кількості вітчизняних і зарубіжних скрябіністів найбільш глибоко проникнути в зміст скрябінської гармонії вдалося, на нашу думку, В. Дерновій<sup>145</sup>. Дослідниця виявила корінні принципи гармонічної системи пізнього Скрябіна і наведенням об'єктивних фактів спростувала помилкову думку про ніби використання композитором верхнього відрізку натуральної шкали обертонів, опору на квартову організацію вертикалі та інше. Разом з тим, деякі положення В. Дернової у визначенні суті об'єктивних закономірностей гармонії пізнього Скрябіна є помилковими. Ладову організацію скрябінської гармонії неможливо досягнути, відштовхуючись від традицій класичної ладотональної системи.

В. Дернова приходять до таких головних висновків: «Тритонова ланка, тобто енгармонічно рівні доміанти з тритоновим кроком між ними, робиться центром в створеній композитором ладотональної системи»;<sup>146</sup> «Функціональний зворот з тритоновим кроком між II<sub>n</sub> і D відіграли в творчості Скрябіна особливо важливу роль: стало можливим замінити неаполітанську субдомінанту енгармонічною основою доміанти — D»<sup>147</sup>.

Не можна погодитись з трактуванням тритонкової ланки в гармонії

<sup>145</sup> Див.: Дернова В. Гармония Скрябина. Л., 1968.

<sup>146</sup> Дернова В. Гармония Скрябина, с. 33.

<sup>147</sup> Там же, с. 35.

пізнього Скрябіна як концентрації доміантовості<sup>148</sup>. В системі функціональних зв'язків класичної ладотональності в центрі виявлення доміанткової функції опинився малий септакорд з мажорним тризвуком, який названо, згідно з термінологічною інерцією в будь-якому його функціональному значенні (а таких існує велика кількість), доміантсептакордом (D<sub>7</sub>). В центрі виявлення субдомінанткової функції опинився малий септакорд зі зменшеним тризвуком, названий субдомінантсептакордом (S<sub>7</sub>).

Був, безсумнівно, історичний період (приблизно і досить умовно — від Баха до Бетховена), в якому функціональний зміст цих септакордів було ніби закріплено за їх фонічною якістю. Поступово (цей процес активізувався з часів раннього романтизму) фонічна якість акордів ніби звільнюється від «функціональних пут». В результаті цього в ладотональності на місці акорду субдомінанткової функції опинився такий, фонічна якість якого довгий час пов'язувалась свідомістю з доміантними функціональними ознаками. І навпаки, на місці акорду доміанткової функції — акорд, що довгий час своїм функціональним змістом представляв субдомінанту. Ця метаморфоза, що підтверджує функціональну багатозначність будь-якої фонічної якості і відображує закон змінності функцій (в даному випадку ладотональних), призвела в окремих випадках до непорозумінь. В ролі доміанткової гармонії на V ступені мажорної тональності виникає малий септакорд зі зменшеним тризвуком (наприклад, на початку побічної теми фіналу Другого фортепіанного концерту Рахманінова), а на II ступені — «несправжній D<sub>7</sub>» (за визначенням Римського-Корсакова), що не має в багатьох функціональних ситуаціях ніякого відношення (крім поверхового структурного) до доміанткової функції.

На шляху еволюції гармонії в самій творчості Скрябіна малий септакорд з мажорним тризвуком як «центральный элемент» (термін Ю. Холопова) майбутньої гармонічної системи затверджувався зустрічним рухом двох функціональних джерел: доміанткового і субдомінанткового. Перевагу жодному з них не можна віддати.

Тритоновий зв'язок двох септакордів, за структурою малих з мажорним тризвуком, затвердився в мажоро-мінорній ладовій системі на таких ступенях: II<sub>n</sub> — V і VI<sub>n</sub> — II. В музиці Скрябіна раннього періоду знаходимо приклади обох видів. Перша інтонація з позицій функціональності — це рух від S до D. Друга інтонація — розвиток тільки в межах субдомінанткової функції. Використане Скрябіним тритонкове співвідношення акордів і перетворення його в певну самостійну гармоніко-інтонаційну норму не є ознакою доміантовості або субдомінантовості, бо ці якості визначаються інтонаційним про-

<sup>148</sup> Ще прямолінійніше і категоричніше розвиває цю ж думку Є. Котомін: «...кожна тональність подана тут (в музиці пізнього Скрябіна.— Т. К.) лише одним акордом, D<sub>9</sub>-акордом з альтераціями і збагаченнями, який замінив собою всю систему акордів основних і побічних ступенів. D<sub>9</sub>-акорд виступає в цьому циклі як концентрат тональності, всі внутрішньоладові відносини зведені до одного доміанткового тяжіння D — T з відсутністю (? — Т. К.) останнього (Котомін Є. До питання про гармонію Скрябіна. К., 1971, с. 41).

цесом, а не констатацією тієї або іншої вертикальної структури. Ось чому не можна погодитись з думкою В. Дернової та багатьох інших дослідників про перетворення функціонального змісту гармонії пізнього Скрябіна в суцільну доміантовість.

Виявлені В. Дерновою закономірності природно вимагали більш міцної ладової бази, ніж звернення до «осиротілої» доміантовості. Такою базою було обрано подвійний лад Яворського. Музика Скрябіна дає для цього мало підстав. Єдине, що об'єднує ці концепції, — велике значення в обох тритоновій інтонації.

При всій хиткості теоретичних положень теорії ладового ритму Яворського<sup>149</sup> не можна не віддати належне тому парадоксальному ракурсу, який вибрав автор теорії для оцінки музичних явищ: на зміну тонічному тризвуку — звичному центру музично-теоретичних систем багатьох епох — прийшов тритон, тобто полярна, нестійка інтонаційна якість. Саме незвичний ракурс дав можливість Яворському виявити ті численні закономірності музичного мистецтва, які при традиційному підході залишались науково невизначеними. Здійснилось явище, досить розповсюджене на шляху історичного розвитку людського пізнання: пошук абсолютної істини привів до відкриття ряду відносних. Головний недолік теорії Яворського полягає, на нашу думку, в тому, що інтонація розв'язання тритону перетворена в своєрідний «філософський камінь», здібний все пояснити.

В гармонії пізнього Скрябіна тритон не розв'язується. В цьому його новий зміст, який вступає у протиріччя з теорією Яворського. Подвійний лад Яворського складається з тритонів на відстані тритонів і включає їх розв'язання. Всі міркування Яворського щодо ладової будови музики зведені до поєднання тритону-неустою з устоями, в які він розв'язується (в. 3 і м. 3). Подвійний лад Яворського, позбавлений свого стійкого компонента, вже не є подвійним ладом.

Систему акордових зв'язків в музиці пізнього Скрябіна марно посповити традиційними функціями. Тут наявний новий функціональний принцип, що спирається на гармоніко-інтонаційні закономірності, які зросли до значення гармоніко-інтонаційного ладу в різних формах.

Зупинимось на аналізі етюда Скрябіна, ор. 56, № 4, в якому логіка гармоніко-інтонаційного ладоутворення, властива музиці пізнього періоду творчості, цікаво поєднується з логікою традиційної ладоноальної організації (45).

45

**Presto**

<sup>149</sup> Критика цих положень концентровано подана в роботі: Тюлін Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1974, с. 41—45.

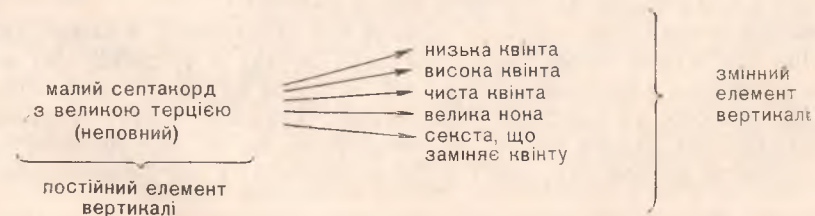
На всьому протязі етюда використана фактично одна постійна фонічна якість — малий неповний септакорд з великою терцією. Завдяки мелодичному розвитку верхнього голосу квінтовий тон септакорду постійно видозмінюється. Згідно зі звичною термінологією це знижена або підвищена квінта, або секста, що її замінює. Дійсний інтонаційний зміст цього мелодичного розвитку звичній термінології не відповідає, бо чиста квінта і малий септакорд з мажорним трезвуком це є центрами інтонаційної орієнтації. Як такі вони можуть

лише уявлятися в абстрактно-теоретичному, але не в безпосередньо-слуховому інтонаційному плані. Мелодична «поведінка» цих «підвищених», «знижених» і «замінених секстою» квінт дає підстави констатувати їх ладо-мелодичну самостійність, вихід за межі тих норм, на основі яких виникла зазначена вище термінологія. Всі ці мелодичні звуки, що народжують варіанти незмінної фонічної даності, в системі ладових зв'язків стають настільки ж самостійними, наскільки самостійні чисті квінти у складі домінантсептакордів. Походження цих звуків від чистих квінт — тягар нотного запису, що орієнтується на семиступеневу діатоніку, з якої виводяться останні 5 ступенів 12-тонового звукоряду.

Мелодико-гармонічний розвиток в етюді Скрябіна в своїх інтонаційних джерелах спирається не на абстраговану систему традиційних ладів. Марно було б виписати звукоряд і спробувати визначити функцію кожного ступеня, орієнтуючись на *соль* мажор, топікою якого в біфункціональному виразі закінчується етюд ( $\frac{D}{T}$ ). Тракткування цієї і подібної музики в звукорядно-мелодичному ладовому плані природно народжує або величезну кількість варіантних ступенів (деякі безрезультатно намагаються їх підрахувати), або функціональне нівелювання тонів, що знайшло відображення, наприклад, у визначенні «двадцятиступенева діатоніка» (термін М. Скорика)<sup>150</sup>. Такі визначення життєвих явищ закономірно виникають на ранніх стадіях їх наукового усвідомлення, в зв'язку з цим використовуються критерії більш низького рівня для визначення якісно нових закономірностей більш високого рівня.

В нашій інтонаційній свідомості логіка багатоголосого розвитку у цьому етюді (також і в усіх творах пізнього періоду) народжується в результаті дії гармоніко-інтонаційного ладового строю. Музично-інтонаційне сприйняття цієї музики орієнтується не на її звукорядне вираження, а на закономірності вертикальних утворень і їх висотних співвідношень. Отже, за рідким винятком, тут використана одна постійна якість, яку вірніше було б визначити як своєрідну фонічну константу. В межах певної зони існує витримана константна структура, що створює в сукупності з мелодичним розвитком декілька варіантів вертикальних структур.

Схематично зміст вертикальних утворень в етюді можна уявити так:



<sup>150</sup> Скорик М. Ладовая система С. Прокофьева. К., 1969.

Така лагідність змісту гармонічної вертикалі не може не стати могутнім фактором, що організує музично-інтонаційний розвиток.

Другий параметр з'ясування гармоніко-інтонаційного змісту музики — висотні співвідношення акордів. Цікаво, що постійний елемент вертикалі — малий септакорд з великою терцією — Скрябін трактує як застиглу фонічну даність, як стійкий багатоголосий шар, що не підкоряється будь-яким нормам голосоведення і фактурно втілюється у поєднанні малої септими і збільшеної квати над нею.

Висотні співвідношення основних тонів акордів в етюді такі: тритон, мала терція (велика секста), велика терція (мала секста), кварта (квінта). Найвагоміші — тритонове і терцеве співвідношення. Найменш суттєві — кварто-квінтові. Секундове співвідношення взагалі відсутнє. Як бачимо, тут домінують висотні співвідношення акордів, не пов'язані з кадансоподібними зворотами, тобто з затвердженням традиційної ладотональної якості.

Існує ще один параметр в оцінці ладо-гармонічних закономірностей — їх зв'язок зі звичною ладотональною системою. Таких моментів в музичному розвитку небагато. Найважливіші з них:

1. Біфункціональне вираження тоніки заключного кадансу (*соль-бемоль мажор*).

2. Йї передувє автентичний каданс, присутній лише в русі басового голосу.

3. Заключний каданс природно перегукується з половинним (такт 12) на  $D_7$  з низькою квінтою.

4. Біфункціональне вираження тимчасової тоніки *до мажору* ( $\frac{D}{T}$ ), закріпленої доміпантсептакордом (такт 7).

5. Аналогічний кадансоподібний розвиток в напрямку до *сі мажору* (такти 11, 12).

6. Розв'язання  $D_7$  з низькою квінтою в тонічний тризвук *соль мажору* (такти 19—20 і 23—24).

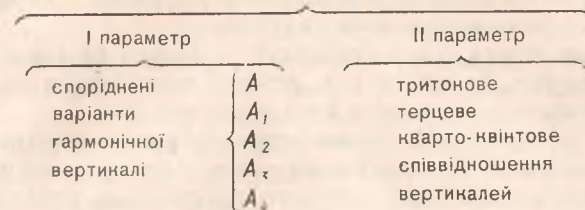
Зазначені традиційні щодо ладотональності моменти відіграють певну роль в структурному оформленні етюдy і, природно, в його художньо-образному змісті. В усіх інших місцях (а їх переважна більшість) звична домінантовість септакордів зникає. На зміну їй приходять гармоніко-інтонаційні закономірності, що логічно організують музичний процес.

В чому ж зміст цієї нової організації, яка в період створення «Прометею» виступає вже як «система нових ладів»<sup>151</sup>.

Аналізований етюд — один із зразків тих композицій, в яких Скрябін ще поєднував гармоніко-інтонаційну логіку з традиційною мажоро-мінорною ладо-мелодичною. Але остання виражена мінімально (і в кількісному, і в якісному відношенні). Тут явно домінує гармоніко-інтонаційна ладова сфера, що спирається не на відкрісталізовані іманентні норми класичної ладотональності, а на безпосередньо

<sup>151</sup> Ванечкина И. Партия «Лисе» как ключ к поздней гармонии Скрябина.— Сов. музыка, 1977, № 4, с. 103.

інтонаційний зв'язок акордів (співзвуч). Гармоніко-інтонаційний лад виражений тут своєрідно. Схема така:



Цих гармоніко-інтонаційних показників цілком достатньо для того, щоб забезпечити логічність розвитку. Коло гармонічних засобів тут настільки обмежене, що можна говорити про своєрідне ототожнення в музиці пізнього Скрябіна загальних мовних і конкретних музичних явищ. Саме цьому безпосереднє наслідування деякими композиторами стилю пізнього Скрябіна не могло привести до затвердження нової стильової якості і безплідне вже в своїй основі. В принципі ж гармонія пізнього Скрябіна — одна з можливих реалізацій тенденцій до гармоніко-інтонаційного ладоутворення, які особливо посилюються в епоху романтизму. Ці тенденції продовжують свій розвиток і в сучасній музиці, багато в чому компенсують послаблення ладотональної динаміки і втілюються в різному фонічному змісті і висотному співвідношенні багатоголосої вертикалі.

### 3. ПРО ГАРМОНІЧНУ ІНТОНАЦІЮ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Гармонічна інтонація в музичному мистецтві має величезний діапазон: від мікросвіту двох суміжних вертикальних якостей (первинна гармонічна інтонація) до їх складних взаємозв'язків на відстані (вторинні гармонічні інтонації), від чіткої дискретності вертикальних утворень (гармонічний склад) до такого багатоголосся, в якому закономірності вертикалі максимально підкорені поліфонічним вигомам і постають в своєрідному розосередженому вираженні.

Загальне тяжіння сучасної музики до поліфонізації не знімає проблеми її гармонічного змісту. Сучасна музично-художня практика переконує, що гармонічна інтонація не тільки не зменшила свого значення в синтезі музично-інтонаційного, але й стала в багатьох випадках ділянкою пошуку нового, набула більш складних форм і більш різноманітних зв'язків з загальноінтонаційним.

Зміст гармонічної інтонації в українській радянській музиці безпосередньо пов'язаний з тими стильовими тенденціями, що взагалі домінують в творчості сучасних радянських композиторів. Незважаючи на надзвичайно складні стильові особливості творчого мислення на сучасному етапі, умовно можна виділити три основні тенденції: традиційно-класичну, національно-характерну, експериментально-пошукову.

В творчості будь-якого сучасного радянського композитора перелічені тенденції існують в різних кількісних і якісних співвідношеннях, характер яких у великій мірі визначає художню цінність музичних творів, їх суспільно-соціальне значення.

Кожну з перелічених трьох тенденцій не можна розглядати у відриві від двох інших, бо тільки в їх єдності виявляється як сутність стильового комплексу, так і зміст його компонентів.

В сукупній дії тенденцій кожна може набувати позитивного або негативного значення. Традиційно-класичне спрямування не тільки сприяє органічному зв'язку минулого з сучасним, забезпечує свідоме сирійняття музичного, демократизує його зміст, але й народжує часом академічно-консервативне, художньо-архаїчне, безпомічне у спробах відтворити сучасний зміст.

Національно-характерна тенденція може не лише збагачувати арсенал музично-виражальних засобів, забезпечувати національну конкретність, народність, але й призвести до обмеженості вираження, механічного копіювання інтонаційних штампів.

Експериментально-пошукова тенденція не тільки розширює діапазон музично-інтонаційного, сприяє музичному прогресу в цілому, але й іноді не йде далі безплідних новацій, ізольованих від історичних досягнень музики, і фактично відмежовується від масового слухача.

В сучасній українській музиці традиційно-класична тенденція знайшла вираження насамперед у орієнтації на терцеву організацію багатоголосої вертикалі і на традиційні норми класичної мажоро-мінорної ладотональної системи. Більше того, у композиціях українських авторів терцева орієнтація вертикалі домінує. Це не випадково, бо тут об'єднуються і давня традиція загальноєвропейського професіонального мистецтва, і характерні властивості української народної творчості. Крім того, відомо, що терція об'єктивно є організатором багатоголосої вертикалі в музиці людства взагалі<sup>152</sup>. За деякими винятками терцева структура вертикалі в творчості сучасних українських композиторів є фактором традиційно зумовленим, тобто розглядається як стійка інтонаційно-стильова даність.

Класична мажоро-мінорна система в історичному розвитку української професійної музики набувала різного змісту. Спочатку вона мала максимально позитивне значення, оскільки залучала до досягнень західно-європейського музичного професіоналізму і на цьому ґрунті сприяла виробленню самобутнього інтонаційного стилю. Потім виникла конфліктна псевдостильова ситуація, в якій національна характерність народної гармонії втискувалася в рамки закономірностей мажоро-мінорної ладової системи. І нарешті виявилася така ділянка останньої, де національно-характерне природно поєднується з об'єктивними закономірностями мажоро-мінорної ладової системи і створює гармоніко-інтонаційний стильовий моноліт.

<sup>152</sup> Наукове обґрунтування терції як інтонації, що організує багатоголосу вертикаль, дав Л. Мазель (*Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 154*).

Неправильно було б розглядати ці три прояви мажоро-мінорної ладової системи прямолінійно — як послідовні історичні стадії. Вони продовжують існувати і в сучасній українській музиці, багато в чому визначаючи її художню цінність, позитивні та негативні риси.

Національно-характерна тенденція виявилася в творчому використанні композиторами особливостей українського народного пісенного та інструментального багатоголосся. Зокрема це втілювалося у широкому застосуванні двоголосої гармонічної вертикалі як своєрідного протиставлення тризвучковим і багатотерцевим структурам.

Більш складне існування цієї тенденції у так званій тематичній гармонії (термін Ю. Холопова) — вертикальній проекції мелодико-інтонаційних зворотів і використанні на цьому ґрунті кварто-квінтових, секундових і мішано-інтервальних вертикальних структурних утворень.

В ладотональному аспекті ця тенденція приводить до творчого використання народних ладових систем і народження специфічних функціональних закономірностей гармонії, що в багатьох випадках істотно відрізняються від традиційно-класичних<sup>153</sup>.

Типовим явищем сучасної української музики уявляється нам органічне поєднання закономірностей гармонічної функціональності і багатоголосого складу, притаманних народній творчості. Довгий час в стильовому змісті української професійної музики існувала в більш або менш яскраво виявленій формі своєрідна диференціація — мелодика народного характеру і традиційна гармонія. «Рецидиви» такої диференціації зустрічаються подекуди і зараз.

Експериментально-пошукова тенденція втілювалася насамперед у нетрадиційній організації гармонічної вертикалі та позатональних принципах розвитку гармонічного змісту. Тут використовуються резерви гармоніко-інтонаційного розвитку народної і класичної музики — з одного боку і технологічні знахідки музичного «авангарду» — з іншого.

Справжнього художнього результату можна досягти лише за умов поєднання перелічених стильових тенденцій. Відсутність однієї з них в творчому процесі (або обмеження лише однією з трьох) завжди призводить до більшої або меншої неповноцінності музики. Немає шаблону, за допомогою якого можна було б виміряти і визначити необхідну кількісну і якісну пропорцію в поєднанні цих трьох тенденцій. Це визначається конкретними ідейно-художніми творчими завданнями.

Традиційно-класична тенденція в музиці сучасних українських радянських композиторів — могутній фактор, що забезпечує спадкоємність в процесі пошуку нового інтонаційного змісту та доступність його сприймання. Прикладів, що це підтверджують, — величезна кількість. Зупинимось на розгляді деяких, найбільш типових.

В кодї III ч. Другої симфонії Б. Яровинського традиційно-класич-

<sup>153</sup> Ці явища систематизовано і досліджено в книзі: *Золочевський В. Ладогармонічні засади української радянської музики. К., 1976.*

ну тенденцію ми виявляємо в чіткій і лаконічній структурі гармонічних вертикалей, міцній опорі на тонічний органний пункт (46) <sup>154</sup>.

46

Унікальність і художня неповторність цієї музики полягає, на нашу думку, в оригінальному трактуванні гармонічних засобів. Головна мелодія — тема переважно хроматичного малюнку — лише в незначній мірі приховує в собі можливе гармонічне тлумачення. Гармоніко-інтонаційний зміст цієї музики спирається на тризвуки і септакорди та їх обернення. Органний пункт або створює з багатоголоссям більш складну гармонію, або виступає як контраст. Звертають на себе увагу такі гармонічні інтонації: 1) типова «рахманіновська» доміанта з розв'язанням в мажорний квартсекстакорд (а); 2) типове для народно-ладових тенденцій російських композиторів-класиків розв'язання III<sub>7</sub> міксолідійського ладу в тоніку (б); 3) паралельний хроматичний рух акордів — явище, властиве звукописній манері пізніх романтиків (в); 4) ввіднонове трактування мажорних квартсекстакордів великотерцевого співвідношення з тонічним тризвуком — данина пізньому романтизму і частково гармонічному стилю сучасної музики (г).

Кожна гармонічна інтонація тут перегукується з яскравим гармонічним явищем, затвердженим в музиці минулого, але, діючи разом, вони створюють дуже органічний виразний, сповнений внутрішнього благородства музично-художній образ. Незважаючи на явну і задалегідь визначену орієнтацію композитора на елементарні терцеві структури, не створюється враження архаїчності в серії акордових послідовностей, оскільки вони насичені мелодичним змістом. Це зразок такого акордового складу, в якому кожний голос мелодично функціонує і ритмічно розвивається синхронно з супутником. В кожному двотакті затверджується тонічність *re*-мінорного тризвуку (типова риса класичних побудов-доповнень), значна також роль мажорної субдомінанти (*соль*-мажорного квартсекстакорду) — типового функціонального елемента заключних побудов (коди, доповнення) в творах музичної класики, але ось *соль-бемоль*-мажорні квартсекстакорди аж ніяк не вписуються в норми функціональної тріади, розширюють коло класичних функціональних закономірностей та демонструють інші явища гармонічної функціональності (це підкреслюється і суто мелодичним трактуванням — не *re*-бемоль, а *до-дієз* в басовому голосі). Цікавим є й те, що в моментах послаблення функціональних зв'язків (інтонації г) вишикає різновисотна монофонічна ввіднонова гармонічна інтонація — могутній фактор в організації гармонічного процесу.

Розглянута музика підтверджує, що класичні норми гармонії — далеко не вичерпане джерело, що, вступаючи в різні взаємозв'язки з інтонаційним оточенням, вони стають носіями оригінального, сучасного музичного змісту.

Якщо в наведеному прикладі традиційно-класична тенденція найбільш ясно виявляє себе в переусвідомленні пізньоромантичної гармонії, то в творчості багатьох інших сучасних українських композиторів ця тенденція втілюється у безпосередньому зв'язку з українською класикою, яка в свою чергу перебувала під впливом самотутніх гармонічних знахідок композиторів Могучої кучки.

<sup>154</sup> Наше фортеціанше перекладення партитури дещо спрощує оркестрове багатоголосся, але це істотно не впливає на зміст гармоніко-інтонаційного аналізу.

Типовим прикладом тут може бути кантата «Іванів гай» В. Кирейка і А. Коломійця на вірші М. Рильського.

У вступі кантати (47) — музика його ніби концентрує стилеві риси гармонії всього твору — повністю панує терцева тризвучна структура (септакорди та їх обернення).

47 Moderato con moto, maestoso

ff

dim.

Allegretto giocoso

poco acceler.

Багатоголоса вертикаль тут істотно поліфонізована. Норми голосоведення — традиційно-класичні. Єдине відхилення спостерігаємо в гармонічній інтонації на грані тактів 7, 8, де VI<sub>7</sub> переходить в тризвук IV ступеня різким низхідним рухом усіх голосів. У функціональному змісті гармонії вступу звертають на себе увагу такі риси: традиційний план тонального розвитку взагалі характерний для вступних побудов у творах вітчизняних композиторів-класиків; величезне значення ладової периферії і часта змінність функціонального значення акордів на цій основі — явище багато в чому впроваджене твор-

чістю композиторів-кучкістів; традиційність функціонального змісту гармонії посилюється в кадансових побудовах.

Оригінальність цієї музики прихована в мелодиці, в безпосередньому зв'язку з інтонаціями української музики і, зокрема, з прославленими каптами кінця XVIII — початку XIX ст. (кантату присвячено І. П. Котляревському).

Гармонія в цьому прикладі продовжує розвиток творчих підвалин, закладених в українській музиці М. В. Лисенко і затверджених подальшими поколіннями українських радянських композиторів (М. Стеценко, Л. Ревуцький та інші).

В розглянутому зразкові є багато спільного з стилістичними особливостями шедевра української радянської музичної класики — поеми Л. Ревуцького «Хустина» на слова Т. Шевченка: терцева організація вертикалі, вплив характерної народної української мелодики на функціональний зміст гармонії, органічне поєднання всього цього з класичними, об'єктивними в своїй суті ладотональними нормами.

Прикладом чуйного використання класичних гармоніко-інтонаційних норм може бути «Елегія» для валторни з фортепіано Г. Цицалюка, створена в руслі кращих традицій російської і української музики.

У початковій експозиційній побудові «Елегії» (48) ми відразу виявляємо характерні для даного жанру принципи музичного розвитку. До останніх належать: затвердження тонічного тризвуку протягом двотактового вступу і одного такту на початку теми валторни, тонічний органний пункт в перших чотирьох тактах і плавний суміжноступеневий рух басового голосу, типові для класичної гармонії ладотональні звороти (зокрема, автентичного порядку) в структурно-формотворних моментах, максимально мелодизовані фігурації фортепіанного супроводу, що зростають до значення остинатної ритмо-тембро-фактурної формули, традиційний ладотональний план у великому масштабі і унікальність гармоніко-інтонаційного змісту на рівні мікроінтонацій (48).

48 Andante

Corno F

Piano

mp

p





Мелодія цієї пісні — за походженням обрядова календарна — типовий зразок злиття пентатоніки (в першій повторюваній однотактовій фразі мелодії) і нижнього пентахорду іонійського ладу (в другій варійовано повторюваній однотактовій фразі). В багатоголосому інструментальному супроводі народної мелодії композитор не йде шляхом пристосування до неї автономно існуючої гармонії. Шлях, обраний композитором, — пошук такого багатоголосого викладу, який і збагатив би, і не спотворив би народний матеріал — скерований на вияв внутрішніх закономірностей самої мелодії. Її хитка ладова змінність не відповідає нормам сучасної ладової свідомості, системі її тяжінь, чіткій диференціації стійких і нестійких тонів мажоромінорної системи. В першому чотиритакті стійкого значення перебувають звуки *соль* і *ре*, в другому — *ля* і *соль*. Особливо важливий в ладо-мелодичному змісті пісні звук *соль* композитор кладе в основу гармонічного супроводу. Поєднавши *соль* і *до*, автор істотно коригує ладовий зміст в цілому, створює незвичайний ладовий колорит, який збагачує мелодію народної пісні і при цьому не порушує її архаїчного змісту. Фонова витримана квінта у поєднанні з основним і підголосковим мелодичним розвитком створюють складний гармоніко-інтонаційний комплекс — постійну видозміну вертикальної якості, де мішано-інтервальні петерцеві структури є опорними. Завдяки такому трактуванню багатоголосся спирається на іонійський лад *до*, і лише в останньому такті прикладу завдяки підголоску других скрипок виникає модуляція в міксолідійський лад, типовий для української музики. Засоби використано, здавалося б, найпростіші і пайлакопічні, але художній результат високий — створюється таємничий образ весняного пробудження природи. Тут немає звичних класичних акордових утворень, усі вертикальні структури розподіляються за шкалою їх інтонаційної вагомості як більш або менш опорні вертикальні якості. Акордова функція зосередилась фактично лише в органній квінті *до* — *соль*, умовно ж її виконують численні вертикальні структури з цією квінтою в центрі.

Розглянутий зразок відображує якісно нове, по-справжньому сучасне творче втілення глибинних принципів народного ладо-мелодичного мислення і активну «проекцію» цих принципів на гармоніко-інтонаційну площину музики.

В «Коломийці» для фортепіано М. Скорика мелодія яскраво народного складу вступає в надзвичайно складні взаємозв'язки з загальним інтонаційним оточенням. В одному з варіаційних викладів теми (50) виникає надзвичайно суперечлива, але логічна щодо ладового і гармонічного втілення ситуація.

50 Tempo I Allegretto



Багатоголосся тут складається з таких елементів: основна народна мелодія; багатоголосий шар, в якому ця мелодія домінує і який створює максимально розвинену «втору» (іноді її визначають і як «потовщену мелодію»); остинатний опорний шар в комплексі нижніх голосів. Мелодія розвивається в межах пентахорду гуцульського ладу (*ре* — *мі* — *фа* — *соль-дієз* — *ля*). Кожна з мелодичних ліній верхнього шару втори має свій ладовий зміст: два середні голоси автономно втілюють головну тональність з устосом *ре*, нижній голос ладотонально повністю самостійний (розвивається на тетрахорді *фа-дієз* — *ля-дієз* — *сі* — *до-дієз* з устоями *сі* і *до-дієз*) і вступає в порівняно різке протиріччя з основною мелодією (між ними виникають малі септими, а в кінці двотактових фраз конфліктна єдність *фа-бекару* і *фа-дієзу* — яскравий прояв політональності). Вертикальна організація цього шару спирається на монофонічні різновисотні гармонічні інтонації — паралельний рух малих септакордів зі зменшеними тризвуками. Остинатна фігурація теж містить в собі певну функціональну ієрархію: опорне значення має кварто-квінта (*мі* — *ля* — *мі*) мелодико-допоміжне — звук *сі-бемоль* (допоміжний до *ля*)<sup>155</sup>.

Спроба викопати традиційний гармонічний аналіз цієї музики, спираючись на ізольовані вертикальні утворення, не дали б позитивного результату, бо зміст її — у функціональній багатозначності фактурних компонентів. У вертикальному аспекті можлива певна орієнтація на початковій вертикалі кожного такту, де виникає функціональне поєднання малого септакорду зі зменшеним тризвуком (від *сі*) та кварто-квінтового співзвуччя (від *мі*) — типове для класичної гармонії сполучення субдомінантової та тонічної функцій. В даному контексті — це вияв і сфери *ля* мінору, ніби «залишок» традиційних функціональних зв'язків. Значну роль в органічній єдності фактурних компонентів відіграє істотний тембровий контраст в їх фортепіанно-

<sup>155</sup> Подібний прихований мелодичний ефект у фортепіанній фактурі зустрічаємо в багатьох зразках класичної музики, зокрема у прелюдії Шопена, № 2, ор. 28.

му викладі. Розглянутий приклад свідчить про неабиякий гармоніко-інтонаційний інтелект композитора, сміливе перевтілення народно-ладових закономірностей та яскраво новаторську, сучасну форму їх вираження.

Повднання усіх трьох тенденцій в музиці українських радянських композиторів втілюється у найрізноманітніших формах. Особливий інтерес становлять твори, в яких народжується нова інтонаційна якість, без, здавалося б, прямих аналогів з фольклорним музично-інтонаційним строем. Ці нові засоби органічно зливаються з рисами, властивими народній творчості, збагачують і нетрадиційно висвітлюють її.

Показовий в цьому плані творчий доробок Лесі Дичко. Розглянемо, наприклад, її «Пісню про Донбас» на вірші М. Рильського (51).

51 Allegro vivo

чу - де - са тво - рить під - зем - ні, ся - є лам - поч - ка в ру -

Гей, слава! На всі кізати

роз - лі - тай - тесь, як гін - ці! Іде лю - ди - на в над - ра тем - ні -

-ні.

Чотиритактовий вступ підводить до домінантового передикту, і звична в таких випадках ладо-гармонічна функція домінанти виконує своє традиційне призначення — забезпечує максимальну природність початку першого куплету на тонічній гармонії *фа-дієз* мажору. Але процес функціонального розвитку тут не вкладається у традиційні норми. У початковому двотакті вступу розвиток спирається на монофонічну різновисотну гармонічну інтонацію, вертикальні елементи якої нетерцеві за структурою. Цю вертикаль при бажанні можна розглядати, застосовуючи різні обернення, і як багатотерцеву

структуру з вилученими тонами, і як той або інший інтервальный комплекс (наприклад, дві квінти на відстані великої секунди і т. п.). Проте це не може дати бажаних аналітичних результатів, бо суть цієї вертикалі полягає в її унікальному фактурному оформленні. Краще за все визначити її як секундово-квартову структуру в обсязі великої сексти. Секундове співвідношення, що народжує різновисотну моноструктурну гармонічну інтонацію, в перших двох тактах вступу не спроможне виявити будь-яку тональну основу — музика поки що розвивається в позатональній сфері. І тільки квартове співвідношення вертикалей другого і третього тактів дозволяє побачити тут перспективну домінанту (*до-дієз* — *фа-дієз* — *соль-дієз*). Так виявляється типова риса класичної гармонії — тонально-нестійкий початок вступних побудов і рух до нестійкої, але вже певної функції (в даному випадку, домінанти). Інтонаційне ж втілення цієї традиційної властивості досить своєрідне, ненормативне.

Мелодія пісні має багато спільного з українськими піснями-скоромовками танцювального характеру. Особливо характерна дворазова повторність майже кожного звука. Типово народним слід вважати і постійне обертання мелодії навколо ладостійкої вісі (*фа-дієз* — *до-дієз*). Лише в кінці куплету здійснюється яскрава ладова модуляція із зміщенням опорних устоїв на звуки *мі-дієз* і *сі-дієз* (такти 9, 10). Знову ж — принцип модуляції, властивий фольклорному мисленню. Проте малосекундове співвідношення виступає тут як обернене звичному ввіднотоповому, тобто рух від устою до нестійкої ввіднотопової гармонії. Разом з тим, інтонація малої секунди вже затвердила себе і у вступі, і у першому куплеті пісні як тематично вагома, як важливий елемент організації. Звук *фа-дієз* пронизує перший куплет: чи то входить у постійно повторюваний тонічний тризвук, чи то, «вторгуючись» в акорди іншої функції, зумовлює біфункціональні поєднання. Якщо порівняти нетерцеві вертикальні структури двох тактів вступу і тактів, що завершують перший куплет, то виявиться їх фонічна спорідненість і функціональна змінність (порівняємо такти 1, 10 прикладу) на основі обернень тризвуків. Це підкреслює величезну роль басового голосу, від якого фактично залежить зміст вертикалі.

В цьому прикладі три основні вертикальні якості: терцева структура, її біфункціональні варіанти та секундово-квартові структури в різних оберненнях. Можна констатувати широкий діапазон фонічного змісту в цій музиці. Функціональні ж закономірності залишаються традиційними лише в тій мірі, в якій об'єктивно співпадають з нормами народно-ладового мислення. Таким чином, фольклорні особливості гармонічної мови, збагачені індивідуальним творчим мисленням, одержали художньо-неповторний вираз.

В усіх вищезагаданих музичних прикладах не можна було не помітити проявів експериментально-пошукової тенденції — окремі моменти її дії ми констатували. Подаючи декілька музичних зразків, що демонструють її вплив на гармоніко-інтонаційну сферу, ми знову ж таки не відмежовуємося від дії двох попередніх тенденцій. Творчий пошук — головна риса дійсно мистецької діяльності і практич-

но становить її головну сутність. І все ж пошук і експеримент — це, так би мовити, лабораторні стадії творчої роботи. На суд слухача слід вивести тільки кінцеві її наслідки.

В зв'язку з втіленням експериментально-пошукової тенденції в творчості сучасних українських композиторів не можна не згадати самобутню мистецьку особистість — талановитого композитора — самородка Миколу Коляду. Музика М. Коляди не дуже популярна, виконується досить рідко, але її значення на шляху еволюції української радянської професійної композиторської школи величезне.

М. Коляда зумів подолати стильову інерцію і завжди намагався знайти в музиці неповторне. В найбільшій мірі це виявилось у гармоніко-інтонаційних пошуках. Принципи гармонічного мислення композитора досить повно представлені в його обробці української народної пісні «Вчора була суботонька». В першому куплеті гармонічний зміст проходить у своєму розвитку дві контрастуючі стадії (перший і другий чотиритакти) (52).

52

Andante

В першому чотиритакті гармонічна мова в найменшій мірі «підказана» самою народною мелодією. Тільки на початковій долі першого такту звучить невідповідне затримання (*мі*) на фоні тонічної квінти (аналогічна перша доля такту 3). Решта — класичні акордові структури. Ладовий зміст в цьому багатоголосому розвитку — синтетичний за своєю природою. Тут два ладових шари: мелодико-інтонаційний (народна мелодія) і гармоніко-інтонаційний (супровід). Логіка багатоголосся з точки зору гармонічних закономірностей зорієнтована на загальновисотний різноструктурний лад, в якому значна роль належить звукові *ре*, що ніби пронизує всі акордові структури. Вони, природно, включають в себе звуки провідної мелодії, але мають й автономну гармоніко-інтонаційну лінію розвитку. Мелодія і супровід природно зливаються в складний ладовий комплекс, в якому

суперечливий момент виявляє себе досить сильно, і саме в цьому — свіжість і новизна самої обробки.

В другому чотиритакті куплету суперечлива єдність мелодії і багатоголосого супроводу ще більше загострюється. В супроводі вже немає дублювання основної мелодії. В остинатних одноктактах його ясно виявляються два шари: нижній з участю того самого устою *ре* і типово народної двоголової інтонації (терції *ля-бемоль* — *до* і квінти *соль* — *ре*) і верхній — висхідний цілтоновий рух квінтами, що ніби «пересікають» простір ладової діатоніки. Інтонаційне «погодження» музичних компонентів ґрунтується тут практично на спільності тонів мелодії і багатоголосся у супроводі, ладовий же зміст цих компонентів не тільки різний, але й досить конфліктний. У другому чотиритакті куплету домінує остинатний загальновисотний різноструктурний гармоніко-інтонаційний лад, причому як вагомий фактор виступає мелодична інерція (верхній шах супроводу).

Виявлені закономірності не тільки характеризують гармонічне мислення М. Коляди, але й передбачають майбутній розвиток гармоніко-інтонаційного змісту української радянської музики. В цей же історичний період експериментально-пошукова тенденція яскраво виявилася у творчості Л. Ревуцького, М. Лятошинського, А. Штогаренка, В. Борисова, Д. Клебанова та інших композиторів України.

Після Великої Вітчизняної війни з'явилася плеяда композиторів, творчість яких відзначається активним інтонаційним оновленням.

Новаторські якості гармонічної мови властиві, наприклад, музиці В. Губаренка. Наведемо тут романс «Осінь» на вірші Ф. Кривіна (53).

53

Allegro

*p*

Чув - ству - я.

*mf*

rit.

чув - ству - я, что кра - со - та с -

*a tempo* *Meno mosso* *Tempo I*

- е на - чи - на - ет от две - тать,

и же - ла - я, же - ла - я

*Meno mosso*

как - то прод - лить сво - е ле - то, бе - рез - ка,

бе - рез - ка вы - кра - си - лась в жел - тый цвет

Глибоко і витончено нероєсмыслив композитор жанр вальсу. Це сто-сується і метроритму, і фактури. В прозорому фортепіанному супро-воді ладо-гармонічні засоби максимально лаконічні. Протягом 12-ти тактів (включаючи і вступ) гармонія являє собою остинатну одно-тактову фігурацію басового голосу на основі тонічного тризвуку ля мажору, доповненого звуком сі. Виникає дуже хитка гра функціо-нального змісту гармонії — ускладнена тоніка і домінанта в біфунк-ціональному виразі (на доміантовому басі звучить фактично та ж вертикаль, що й на тонічному). З такту 7 романсу на цьому ости-натному фоні починається висхідний поступеневий рух верхнього го-лосу в супроводі, що породжує в сукупності з остинатною вертикал-лю все нові фонічні якості — варіанти. Структура вертикальних утворень багато в чому пояснюється тут чисто мелодичними законо-мірностями. Функціональний зміст гармонії в перших 12-ти тактах цілком укладається в класичні норми — ладотональних ля мажор. Далі (такти 12—23) мелодичний і гармонічний розвиток заснований на монофонічному різновисотному гармоніко-інтонаційному ладі, в якому вихідна остинатна вертикаль періодично варіюється і фак-турно повторюється. Схема висотних співвідношень цього гармоніко-інтонаційного ладу така: ля (такт 12) — фа — ля-бемоль — фа. То-нальність в класичному її розумінні тут зникає. Як правило, епізоди з таким музичним розвитком трактуються як прояв мажоро-мінорних зв'язків, і це дає можливість визначити координати вертикальних утворень, але не їх дійсний функціональний зміст.

В тактах 22—23 остинатна вертикаль розв'язується в фа-дієз-мі-норний тризвук (на основі одностерцевості і ввіднотонових тяжів) і вступають в дію інші за формою, але не за суттю принципи тема-тичного розвитку. Паралельний рух малих септакордів з мінорним тризвуком — одна з форм мелодичного втілення монофонічного різ-новисотного ладу.

Виявлені в романсі В. Губаренка гармоніко-інтонаційні закономір-ності — типові для сучасного українського музичного професіоналізму. Зокрема, це остинатні форми гармоніко-інтонаційних ладів і мо-нофонічний різновисотний лад — надійні компенсатори послаблення динаміки традиційної ладотональної організації. В сучасних формах гармоніко-інтонаційного мислення, що використовує В. Губаренко, завжди домінує безпосередньо-інтонаційна сфера; схематично-гра-фічному, візуально-формальному місця в його музиці немає. Це одна з головних особливостей творчості композитора, що забезпечує її емо-ціональність, художню результативність і життєздатність.

Експериментально-пошукова тенденція домінує і в деяких творах І. Ковача. В початковій побудові головної партії Концертино для скрипки і камерного оркестру рельєфно диференціюється за багать-ма показниками мелодія солюючої скрипки і оркестровий супровід (54).

The image shows a musical score for Piano and Violino, measures 54-57. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a repeating bass line and a violin melody. The tempo is marked 'Energico' and the dynamics range from 'f' to 'mf'. The piano part consists of a repeating bass line in the left hand and a more complex accompaniment in the right hand. The violin part features a melodic line with triplets and accents. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).



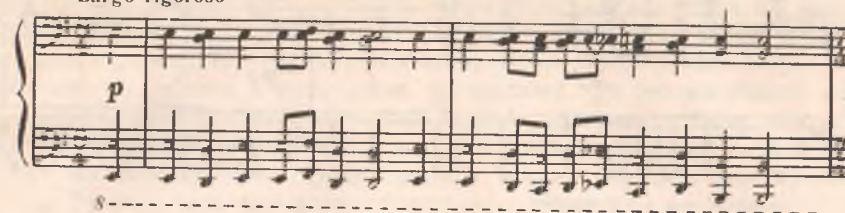
Фонічні якості гармонії можна охарактеризувати як дуже лапідарні. Різновидів септакордів тут небагато, серед них панує септакорд з великою септимою. Паралельний рух септакордів створює автономний потовщений мелодичний шар, в якому знову ж таки домінує монофонічний різновисотний гармоніко-інтонаційний лад в його паралельно-мелодичному різновиді. Дуже виразна, пластична, ритмічно пружна мелодія скрипки складно співвідноситься з оркестровим багатоголосим шаром. Якщо оркестровий супровід явно спирається на тонічний септакорд до мажор (мінору), то мелодія скрипки ніби ширяє у дванадцятитоновому ладовому просторі і не вміщується ні в одну з традиційних ладових систем — у експозиційному соло використані всі звуки хроматичного звукоряду, крім *фа-діз* (*соль-бемоль*). На нашу думку, цей звук інтуїтивно був вилучений з мелодії як представник полярної тональної якості, що відстоїть на тритон від основної тональної опори *до*.

Аналіз взаємовідносин скрипкової мелодії і оркестрового супроводу виявляє такі особливості:

1. Деякі моменти, коли звуки мелодії конфліктно співвідносяться з супроводом. Лише звук *сі* (в такті 9 прикладу) істотно суперечить гармонії, що його супроводжує (великий септакорд з мажорним тризвуком від *мі-бемоль*).

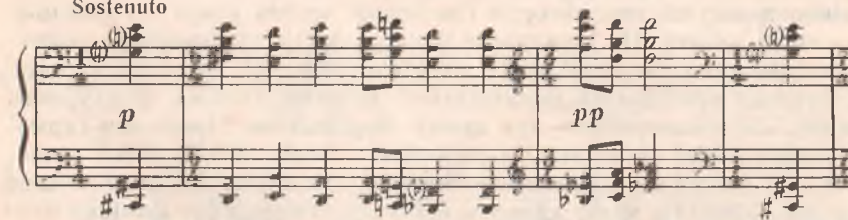
2. Решта звуків мелодії або входять до складу гармонічного шару, або створюють в поєднанні з ним складніший різновид терцевої вертикалі, або виконують мелодико-фігураційну функцію у багатоголосному комплексі. Разом з тим, мелодія скрипки у сполученні з супроводом створює складний поліладовий комплекс і має свою автономну ладову організацію в межах цілого. Цей приклад досить добре ілюструє типові явища в сучасній музиці (зокрема, українській) — складну ладову ієрархію багатоголосся на різних рівнях дії фактурних компонентів і обмеження кола фонічних засобів вертикалі з метою зміцнення інтонаційно-логічних принципів організації.

В певній мірі аналогічні принципи гармоніко-інтонаційного розвитку виявляємо і у творах Ю. Іщенка. В його програмному циклі для фортепіано «Київський альбом» тема варіацій першої частини «Золоті ворота» дана у триарусному викладі (55).



Важко після «Богатирських воріт» М. Мусоргського знайти щось нове у цій образній сфері. Композитору це вдалося. Він трактує образ в баладному плані — від споглядально-епічного до героїко-монументального його виразу. Гармонія в темі варіації тільки інтервального складу, вона ніби нанизується на ладову вісь-устій. Норми голосоведення тут явно виходять за межі традиційно-класичних. Природність їх багато в чому затверджується тембровим контрастом основної мелодії, що рухається, і повторюваного тону. Зміст вертикальних утворень спирається на ладовий устій і різне його співвідношення з мелодичною лінією, насиченою ладовими мутаціями тонів, проте як основні ладові центри можна виділити *мі* і *сі*. Тоніко-домінантове їх співвідношення відображає глибинний зв'язок ладового змісту цієї музики з об'єктивними закономірностями ладоутворення взагалі. Засіб витриманого (або повторюваного) ладового устою як фонового компоненту багатоголосся — один з найбільш типових для сучасної української музики<sup>156</sup>.

У шостій, заключній, варіації «Золотих воріт» мелодія теми істотно доповнюється багатоголоссям (56).



<sup>156</sup> Дуже часто використовується цей засіб в творах А. Штогаренка і багатьох інших українських композиторів.

Тут виокремлюються два шари (вони відповідно розподілилися між правою та лівою руками виконавця): у верхньому використані переважно тризвучні квартакорди (на основі чистих кварт), у нижньому — чисті квінти. Це двошарове багатоголосся супроводжує основну мелодію (верхній голос квартного шару), лише епізодично багатоголоса організація порушується іншими типами фактурного викладу, але двошаровість при цьому зберігається. Принципи гармоніко-інтонаційної організації в кожному з шарів прості, чітко регламентовані і навіть схематичні. Значно складніше співвідносяться вони між собою. На нашу думку, в основі організації тут фонічна повторюваність співзвуч і закономірності лінійно-мелодичного порядку — всі голоси — це своєрідне віддзеркалення основної мелодії.

В музиці виникає дивовижний парадокс — суто гармонічний (на перший погляд) багатоголосий склад практично сприймається як мелодичний. Перелічені організуючі принципи створюють інтонаційний фундамент, на якому ґрунтується конфліктна єдність двох шарів багатоголосся. Зв'язок з народними джерелами тут безсумнівний, але не прямолінійний, а скоригований індивідуальним творчим мисленням композитора.

Тут ми спостерігаємо дуже цікаве і типово для сучасної музики явище функціонального переусвідомлення терцевих і нетерцевих вертикальних структур: мажорні квартсекстакорди у верхньому шарі (такти 1,4) і терцеві структури (на перших долях тактів 9, 10, 11) виконують насправді функцію затримання до нетерцевих структур (!), а нетерцеві структури вертикального комплексу (квінти і квартакорди) виконують функцію, що властива терцевим структурам. Музична діалектика сягає тут такого рівня, на якому нетерцеві структури перетворюються в акорди, а терцеві — у випадкові поєднання.

Експериментально-пошукова тенденція явно домінує над двома іншими у вокальному циклі Л. Грабовського на слова В. Маяковського. Досить явно це виявляється в першому номері циклу «А вы могли бы?» (57).

буд - ни, плес - нув - ши крас - ку із ста -

ка - на; я по - ка - зал на блю - де

студ - ня ко - сь - е ску - лы о - ке - а - на.

Принципи гармоніко-інтонаційної організації тут досить нескладні: у вступі — шар паралельних мажорних тризвуків (монофонічний різновисотний лад) і шар, в якому послідовно повторюється ввідно-тонове розв'язання допоміжної вертикальної структури в неповний (без квінти) малий мажорний септакорд. Фігураційний пасаж у такті 2 вступу — своєрідний мелодизований кластер (неважко виявити малосекундові зв'язки трьох чотиризвучних елементів цього пасажу). З такту 3 логіка інтонаційного розвитку дещо видозмінюється: роз-

мірений рух септакордів чвертями створює загальновисотний остинатний гармоніко-інтонаційний лад (в басу — *мі-бемоль*), в верхньому ж шарі супроводу використано квартові співзвуччя і ввіднонові, стосовно до них, вертикальні. Цей принцип організації музичного процесу протягом експозиційної побудови порушується лише в незначній мірі. Мелодія баритона соло — переважно гармонічні фігурації — відзначається стрибковістю руху. До зазначеного можна додати, що в окремих випадках деякі звуки верхнього шару доповнюють септакорди нижнього, внаслідок чого виникають політерцеві структури. Певною мірою композитор досяг художньої мети, яка ясно декларується в поетичному тексті — різкий протест проти обивательщини, рутини.

Майже повністю ізольована експериментально-пошукова тенденція у Другій симфонії В. Сільвестрова. Композитор відмовився від традиційної ладотональної системи, надзвичайно звузив коло музично-інтонаційного. Перелічимо засоби музичного виконання, до яких звертається композитор: гра будь-яких нот за графічною моделлю у вказаному регістрі; гра за підставкою; гра на струнах всередині фортепіано; удари по перегородках всередині фортепіано; терти тильною стороною кістяної гребінки струни вказаного регістру, дотримуючись графічної моделі; терти тильною стороною гребінки вповдовж струн вказаного (басового) регістру; кластер; глісандо штучними флажолетами за графічною моделлю; імпровізація натуральними флажолетами на вказаній струні.

Крім перелічених засобів видобування звуків, композитор використовує і традиційні: окремі звуки, співзвуччя певної висоти у фортепіано і інших інструментів (симфонію написано для флейти, ударних, фортепіано і струнної групи).

Конкретне визначення звуків тут майже не має відношення до власне музичної системи і музичного строю. В музичній логіці панує сфера ретроспективного, бо про яке-небудь передчуття музичної думки в процесі її розвитку тут не може бути й мови. В симфонії головує культ неусвідомленого — йому підкорено все.

Природно, в симфонії ділянка гармоніко-інтонаційного набуває незвичного виразу. Гармоніко-інтонаційний зміст зводиться до порівняння міри дисонування, а також тембрового колориту тих або інших відрізків музичного розвитку, ритмічних їх метаморфоз та динамічного наповнення. А втім, існують тут і певні вертикально-інтонаційні норми: використання переважно малосекундових структур і «ковання» співзвуч кластерного типу в музичному просторі (без інтонаційно-диференційованого усвідомлення).

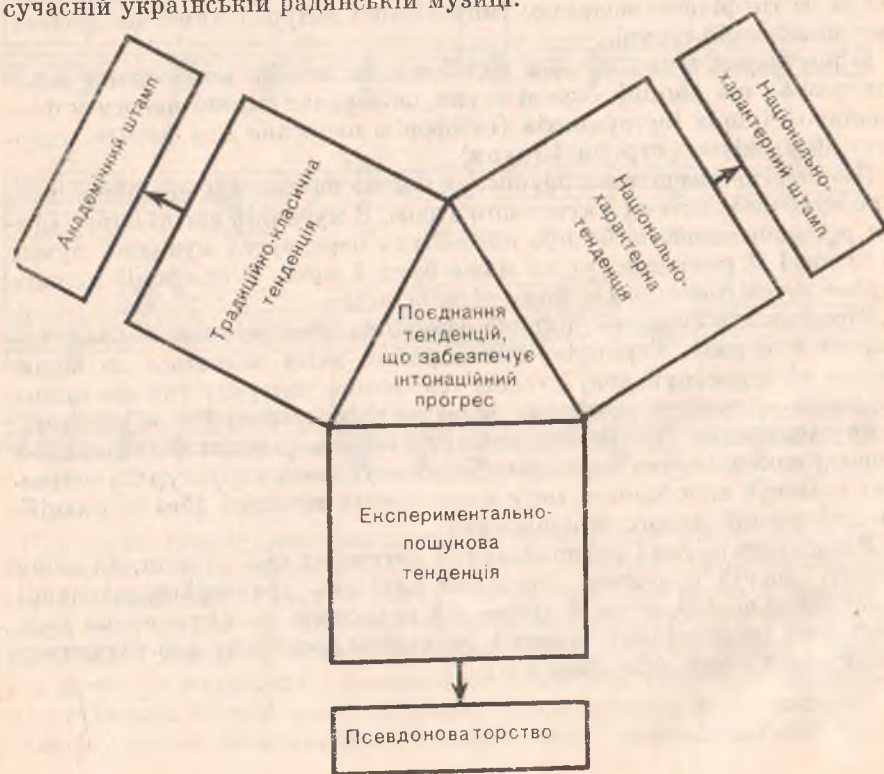
Емоціональна дія і інформаційний потенціал цієї музики, на нашу думку, досить обмежені. Зведення нанівець традиційно-класичної і національно-характерної тенденції приводить до виникнення надзвичайної інтонаційної ситуації, остаточно позитивну або негативну оцінку якій може дати лише час.

В наших роздумах про зміст гармонічної інтонації в сучасній українській музиці, природно, не можна було врахувати всі численні нюанси проблеми, що досліджується. Виконані аналізи торкаються творчості лише декількох композиторів, але вибір цих зразків певна надковий. Він, на нашу думку, втілює типові риси гармоніко-інтонаційного в сучасній музиці радянської України і дає уяву про фактори, що визначають її стилеві ознаки.

В результаті спостережень над різними за стилем творами сучасних українських композиторів можна констатувати посилення (порівняно з класичним періодом української професійної музики) гармоніко-інтонаційної сфери, що компенсує своїми можливостями послаблення традиційної ладотональної динаміки і спирається на безпосередні інтонаційні закономірності багатоголосої вертикалі. Не підтверджують численні приклади домінування гармоніко-інтонаційної логіки серед інших можливих.

Розглянуту проблему не можна вважати вичерпаною — численні її аспекти залишилися недоторканими з об'єктивних причин, деякі — лише накреслені.

На завершення цієї музично-теоретичної розвідки пропонуємо схему, яка в умовній формі відображає зміст інтонаційних процесів в сучасній українській радянській музиці:



- Адамян А. Статьи по эстетике. Ереван, 1967.  
 Алексеев Э. О динамической природе лада.— Советская музыка, 1969, № 11.  
 Арановский М. Мелодика Прокофьева. Л., 1969.  
 Арштейн А. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.  
 Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1954.  
 Бершадская Т. Принципы ладовой классификации.— Советская музыка, 1971, № 8.  
 Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978.  
 Баренбойм Л. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. М., 1978.  
 Ванслов В. Понятие интонации в современном музыкознании.— У зб.: Вопросы музыкознания. М., 1954.  
 Ванечкина И. Партия "Luce" как ключ к поздней гармонии Скрябина.— Советская музыка, 1977, № 4.  
 Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций.— У зб.: Проблемы лада. М., 1972.  
 Вяцук А. Три вида политональности.— Советская музыка, 1972, № 3.  
 Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. М.; Л., 1948.  
 Горюченко А. Уменьшенный септаккорд.— Советская музыка, 1970, № 7.  
 Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М., 1981.  
 Гуляницкая Н. Проблема аккорда в современной гармонии: о некоторых англо-американских концепциях.— У зб.: Вопросы музыкознания. М., 1976.  
 Дернова В. Гармония Скрябина. Л., 1968.  
 Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962.  
 Зарипов Р. Кибернетика и музыка. М., 1971.  
 Золочевський В. Ладогармонічні засади української радянської музики. К., 1976.  
 Золочевський В. Про модуляцію. К., 1972.  
 Кравцов Т. Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях.— Народна творчість та етнографія, К., 1962, № 4.  
 Кремлев Ю. Избранные статьи. Л., 1969.  
 Кош Ю. О теоретической концепции Яниса Ксенакиса.— У зб.: Кризис музыкальной культуры и музыка. М., 1976.  
 Кош Ю. Наблюдения над гармонией в фортепианной сонате Бела Бартока.— У зб.: Бела Барток. М., 1977.  
 Котомін Б. До питання про гармонію Скрябіна. К., 1971.  
 Кришенек Е. Лекції про дванадцятитоновий контрапункт.— У зб.: Українське музикознавство. К., 1969, № 4.  
 Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М., 1931.  
 Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.  
 Лук А. Психология творчества. М., 1978.  
 Мазель Л. О мелодии. М., 1952.  
 Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.  
 Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.  
 Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975.  
 Мещеряков Т. Гармония и гармоническое развитие. Л., 1976.  
 Мюллер Т. Гармония. М., 1976.  
 Мюши Ш. Я — дирижер.— Советская музыка, 1957, № 3.  
 Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.  
 Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.  
 Переверзева Н. Проблемы музыкального интонирования. М., 1966.  
 Прокофьев С. Путь советской музыки.— Известия, 1934, 16 ноября.  
 Протопопов Вл. История полифонии. М., 1962.  
 Рамо Ж. Ф. Происхождение гармонии или трактат о музыке, ее теории и практике. Перевод Л. Корчмара. ЛГК, 1967, ч. II.

- Римський-Корсаков М.* Практичний підручник гармонії. Харків, 1948.
- Рети Р.* Тональність в сучасній музиці. Л., 1968.
- Ручьєвська Е.* Інтонаційний кризис і проблема переінтонізації.— *Советська музика*, 1975, № 5.
- Сигитов С.* Ладова система Белли Бартока пізнього періоду творчості.— У зб.: *Проблеми лада*. М., 1972.
- Скорик М.* Ладова система С. Прокоф'єва. К., 1969.
- Славюнас З.* Сутартинес (багатоголосні пісні литовського народу). Л., 1971.
- Способин І.* Лекції по курсу гармонії. М., 1969.
- Стравинський І.* Из петербургських воспоминаній.— *Советська музика*, 1970, № 6.
- Танєєв С.* Подвижний контрапункт строгого письма. Лейпциг, 1909.
- Тараканов Е.* О ритмічній природі ладогармонічного розвитку музики С. С. Прокоф'єва. М., 1966 (стенограма доповіді).
- Тиц М.* Вопрос, що вимагає уваги.— *Советська музика*, № 9, 1973.
- Тифтикиди Н.* Теорія панхроматичної системи.— У зб.: *Музикознавство і питання теорії мистецтва*. Ростов, 1975.
- Тох Э.* Учення о мелодії. М., 1928.
- Туйск О.* П'ять закономірностей в одному мотиві.— *Советська музика*, 1978, № 3.
- Тюлин Ю.* Сучасна гармонія і її історичне походження.— У зб.: *Теоретичні проблеми музики ХХ століття*. М., 1967, вип. 1.
- Тюлин Ю.* Учення о гармонії. Л., 1937, т. 4.
- Тюлин Ю., Привано Н.* Теоретичні основи гармонії. М., 1965.
- Тюлин Ю.* Натуральні і альтераційні лади. М., *Музика*, 1971.
- Хабаров І.* Філософські проблеми семиотики. М., 1978.
- Хиндеміт П.* Умиряючі води.— *Советська музика*, 1967, № 5.
- Холопова В.* Симетрія інтервалів в музиці Прокоф'єва.— *Советська музика*, 1972, № 4.
- Холопова В.* Питання ритма в творчості композиторів ХХ століття. М., 1971.
- Холопов Ю.* Сучасні риси гармонії Прокоф'єва. М., 1967.
- Холопов Ю.* Очерки сучасної гармонії. М., 1974.
- Холопов Ю.* О теорії Хиндеміта.— *Советська музика*, 1963, № 10.
- Холопов Ю.* Формоутворююча роль сучасної гармонії.— *Советська музика*, 1965, № 11.
- Холопов Ю.* Об загальних логічних принципах сучасної гармонії.— У зб.: *Музика і сучасність*. М., 1974, вип. 8.
- Холопов Ю.* Функціональний метод аналізу сучасної гармонії.— У зб.: *Теоретичні проблеми музики ХХ століття*. М., 1978, вип. 2.
- Холопов Ю.* Змінюючіся і незмінючі в еволюції музичного мислення.— У зб.: *Проблеми традиції і новаторства в сучасній музиці*. М., 1982.
- Хоминський Й.* Історія гармонії та контрапункту. К., 1975, т. 1.
- Цуккерман В.* Музично-теоретичні риси і етюди. М., 1975.
- Шахназарова Н.* «Інтонаційний словар» і проблема народності. М., 1966.
- Шевальє Л.* Історія учень о гармонії. М., 1932.
- Юзелюнас Ю.* К вопросу строения аккорда. Автореферат дисертації на соискание ученой степени доктора искусствоведения, 1972.
- Boulez P.* Musikdenken heute. Mainz, 1963.
- Dunwell W.* The evolution of twentieth-century harmony. London, 1960.
- Lendvai Ernő.* Einführung in der Formen und Harmoniewelt Bartok's. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Budapest, 1957.
- Lorenz A.* Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Berlin, 1924—1933.
- Riemann H.* Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle. Berlin, 1885.
- Schäffer B.* Wstęp do kompozycji. Krakow, 1974.
- Schönberg A.* Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, Schott, 1955.
- Schröder H.* Die simmetrische Umkehrung in der Musik. Leipzig, 1902.
- Vogel M.* Der Tristan-Akkord und der Kriese der modernen Harmonie-Lehre. Düsseldorf, 1962.
- Jakobik A.* Die assoziative Harmonik in der Klavier — Werken Claude Debussys. Würzburg—Anmühle, 1940.
- Janaček K.* Zaklady moderni harmonie. Praha, 1965.

1 крб. 20 к.