

*Музикантів-
педагогів*

К. Цірікус

**ОСОБЛИВОСТІ
ЛАДОУТВОРЕННЯ
В НАРОДНІЙ ПІСНІ**

К. Цірікус

ОСОБЛИВОСТІ
ЛАДОУТВОРЕННЯ
В НАРОДНІЙ ПІСНІ

*(На матеріалі угорських та
українських пісень Закарпаття)*

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»

КИЇВ — 1972

72
1168

9-1-1
221-72M

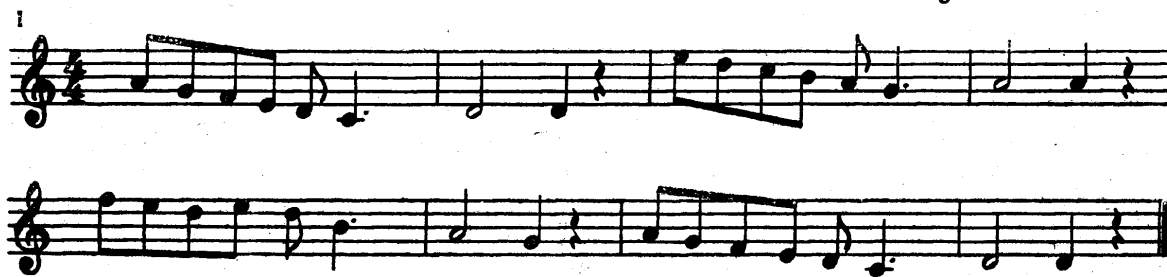
ВСТУП

Проблема специфіки музичного мислення народу — одна з найбільш складних у теоретичному музикознавстві. Вона включає в себе широке коло питань, вивчення яких передбачає застосування різноманітних методів дослідження. Одним з можливих шляхів розв'язання цієї проблеми є розкриття взаємодії і взаємопроникнення музичних культур сусідніх народів. При тому виявлення між ними спільних рис дасть можливість повніше і глибше пізнати національну специфіку кожної окремої культури.

На Україні однією з областей тісного зіткнення різних етнічних груп є Закарпаття. Тут з давніх-давен живуть різні племена слов'ян, а також угорці. Протягом довгих віків саме життя змушувало їх вступати в різноманітні контакти; звичайно, вони склалися і в галузі музичної творчості.

Невипадково цілком очевидно є спорідненість певних типів наспівів у різних етнічних груп Карпат: українців Закарпаття, словаків, угорців, румун¹. Наведемо приклади пісень того типу, який власне наштовхнув нас на думку розглянути їх у порівнянні (1, 2, 3)².

«Terenyei akácerdő».



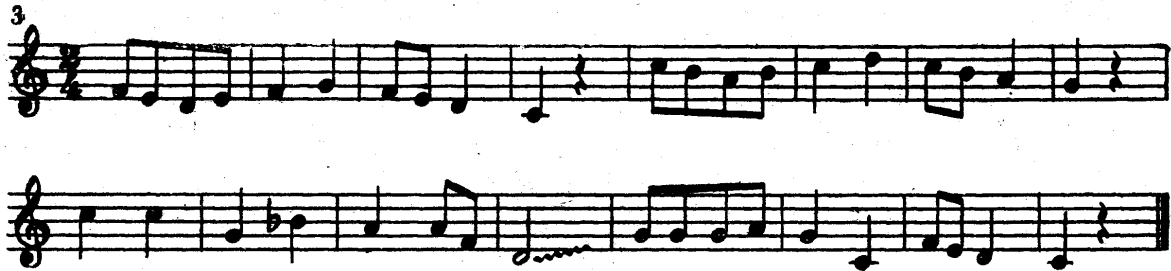
¹ Предметом нашого скромного дослідження є народна творчість українців Закарпаття та угорців.

² Нотні приклади подаються за виданнями: Tiszán innen, Dunán túl (150 magyar népdal), Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1959; Rozmaring (91 magyar népdal), IV, kiadás, Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1958; Slovenské ľudové piesne, Slovenska akademie vied, Zväzok III, Bratislava, 1956. В. Гошовський, Украинские песни Закарпатья, М., «Советский композитор», 1968. Закарпатські народні пісні. Упорядкував М. Кречко. Закарпатське обласне видавництво, Ужгород, 1959.

«Мамко моя, гусарь буду»



«Z rezaneho dreva voda kvapka»



Структура цих пісень заснована на повторенні певної поспівки, конструктивно досить цілісної для того, щоб зробити висновок про існування в ній елементів ладової організації. Отже, лад пісні в цілому ґрунтується на поєднанні таких мікроладів.

Своєрідність цих пісень викликала до життя питання про те, якою є внутрішня організація подібних ладових структур і які закономірності такого переспівування. Їх глибоке вивчення показало, що само по собі це переспівування є лише одним з проявів більш загальних закономірностей і що існує велика група пісень з різними типами ладів схожої структури.

Отже, метою нашої роботи є дослідження у фольклорі кількох народів ладів специфічної організації, які умовно можуть бути визначені як лади складені.

Гадаємо, що у висвітленні питання взаємозв'язку пісенних культур різних народів більш ефективним виявиться шлях вивчення його внутрішніх закономірностей, а не фіксації зовнішніх рис схожості. Саме тому не так важливо відзначити у піснях спорідненість окремих інтонаційних зворотів, ритмічного рисунка і т. п., як прослідкувати деякі принципи самого музичного мислення, в даному випадку, у галузі ладу. Звичайно, порівняльний аналіз інтонаційного складу і ритмічної організації пісень потрібний, проте він, очевидно, буде лише первинним ступенем нашої розвідки; кінцевою ж метою дослідження стане узагальнення спостережень вже на рівні структур та систем.

Аналіз таких ладових структур може бути здійснений двома шляхами: 1) як аналіз певної даності, ніби вихопленої

з процесу розвитку, і 2) як спостереження над самим процесом становлення цих структур. Враховуючи аспект проблеми, більш доцільним, хоч і значно складнішим, є другий шлях, бо саме в процесі становлення виявляються як риси спільності в мисленні різних народів, так і їх специфічні особливості, а, головне, розкривається їх взаємопроникнення і кристалізація таких ладових утворень, які асимілювали риси іншої національної культури й усталилися в своїй національній самобутній формі.

Отже, складені лади самі по собі становлять досить високий етап еволюції ладу і є різновидом складних ладів. У зв'язку з цим необхідно уточнити співвідношення понять «складний лад» і «складений лад».

В процесі художньої практики звукові взаємовідношення формуються в систему ладових зв'язків. Специфічна за своєю внутрішньою будовою, за логікою внутрішньої організації і місцем в загальній музично-звуковій системі, система ладових відношень відбиває основні особливості ладового мислення народу.

Формування ладу як організації логічних відношень в надрах музично-звукової системи обумовлено наявністю устою, одного або кількох. Устій об'єднує навколо себе звуки нестійкі, перетворюючись на центр, до якого вони тяжіють. Таким чином, все більше виявляється сутність ладу як системи.

З ускладненням ладової організації зростає і багатоманітність зв'язків між центральними й периферійними її елементами. При тому можуть виникнути різні співвідношення: або один устій об'єднує всі звуки даного ладу (складний лад) або ж при наявності ще кількох устоїв один з них (складений) організує їх. В останньому випадку звуки, які групуються навколо устоїв, утворюють кілька сфер всередині ладу.

Центральний устій проявляє себе по-різному, залежно від типу об'єднання всередині сфер. Так, периферійні зв'язки можуть бути порівняно слабкими — тоді зростає централізуюче значення основного устою. В інших випадках спостерігаємо більшу самостійність окремих сфер, за якої проявляються і зберігаються риси своєї ладової організації. Якраз в цьому випадку і можна говорити про наявність складеного ладу, що включає в себе мікролади.

Утворення складеного ладу як системи є не просто сумарним поєднанням кількох простих ладових утворень — це процес еволюції простих утворень через поступове ускладнення

кожного з них, процес внутрішнього збагачення і розширення їх та організації ладу складної внутрішньої структури.

Рухомість меж — природна умова життя ладового мислення. Тому цілком зрозуміла плавність переходу від одного типу ладової організації до іншого: від простого ладу до складного, від складного — до складеного. Так само виникає організація, яка синтезує риси складного і складеного ладу на новому рівні: при збереженні специфічності структури складаючих елементів (як у складеному ладі) зростає централізуюча дія основного устою (як у складному).

Структура такого ладу, його відмінність від інших ладів в принципі може бути пізнана повністю тільки через розкриття значення окремих його елементів, тобто через їх функціональність.

Тут необхідно зупинитися на понятті «функціональність».

Кожна система являє собою не конгломерат, а суміщеність складаючих її елементів, причому значення їх не буває однорідним: завжди є елементи визначальні та визначувані. Система не є закріпленою конструкцією, а завжди перебуває в русі, так само, як і складові її елементи. Співвідношення між ними виражається через їх функції всередині системи.

Якщо ми звернемося до прояву системності в музиці і розглянемо тональну систему, то побачимо і наявність нерівноправних елементів, і їх функціональну взаємодію, закріплену навіть в термінології (тонічна функція, субдомінантова, домінантова). Існування цієї системи визначається таким співвідношенням функцій, за якого тоніка врівноважує відцентрові та доцентрові сили субдомінанти і доміанти. Зв'язок між ними настільки тривкий, що із знищенням тоніки знищується й будь-яка інша сфера як елемент даної системи. Зв'язок суперечливих елементів системи виступає тут як єдність протилежностей:

$S \rightleftharpoons T \rightleftharpoons D$. Сила тяжіння до тоніки така велика, що незважаючи на наявність цілих звукових сфер інших функцій, вона стає єдиним центром системи.

Ладова організація в народній пісні як система завжди є системою функцій, однак було б невірно ставити знак рівності між функціональністю як неодмінною умовою будь-якої системи (а значить, і ладової) і функціональністю тональної системи. Тому при дослідженні ладів народної музики необхідно виявити властиву їм функціональність, не нав'язуючи функціональності професійної музики.

Різна функціональність, зокрема, виявляє різницю між складним і складеним ладом. У складному ладі вона виражає зв'язок і співвідношення між ступенями. Таким чином, і лади тональної системи є варіантами складних ладів.

У складеному ладі функціональність проявляється через співвідношення та взаємодію невеликих ладів та їх сфер.

Чи є тут центральний елемент? Так, проте його роль менш тотальна, ніж у тональній системі. Слабший зв'язок з периферією, чи, вірніше, більша індивідуалізованість останньої зумовлює інші форми прояву системи. Так, ослаблення або зникнення центрального елемента не приведе до розпаду мікроладів — вони можуть існувати (і існують) самотійно. Більш гнучко може бути здійснене переміщення функціонального значення з однієї сфери в іншу — самотійність складових ладових утворень допускає перетворення їх з периферійних на центральні, тобто в самому характері системи закладена можливість функціональної та ладової перемінності.

Дослідження співвідношення мікроладів у складеному ладі, особливо у складно-сполученому з закріпленою центральною функцією, якраз і цікаве тому, що тут вгадуються деякі паралелі з тональною системою і здаються плідотворними пошуки шляхів, по яких йшло формування функціональності типу тональної системи в народній творчості.

Безперечно, що тональна система є результатом відбору найбільш загальних явищ як у професіональній, так і народній творчості. Проте цей аспект проблеми становлення тональної системи поки що залишається поза увагою дослідників.

Можна припустити, що спостереження форм взаємодії функціональних рівнів у складеному ладі дасть матеріал як для гіпотез про передумови становлення тональної системи, так і для визначення деяких особливостей проявів функціональності народної пісні в ладовому мисленні композиторів яскравої національної визначеності.

ДЕЯКІ ПРИНЦИПИ ЛАДОУТВОРЕННЯ В УГОРСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ

Спорідненість великої групи пісень у названих вище народних музичних культурах ґрунтується на специфіці їх побудови: наспів охоплює в них широкий діапазон завдяки повторенню вихідного звороту на іншій висоті. Такий спосіб може бути

визначений як переспівування: переспівування в кварту, квінту або терцію. Найбільш чітко фіксується слухом квінтове переспівування, яке стає найяскравішим проявом такої структури. Воно становить одну з найхарактерніших рис будови угорських пісень. Подібні пісні складають замкнену групу, формуючи певний тип, який дістав назву «новоугорського».

Дослідники вказували на його поширеність не тільки в Угорщині, а й у Словачії, Закарпатті і у лемків. Встановлення цього, самого по собі знаменного, факту якось відсунуло на другий план питання про те, що для того, щоб певний тип пісень засвоївся і почав своє існування в іншій пісенній культурі, потрібна близькість його до мислення даного народу. При всій простоті та конструктивній ясності, емоційній виразності і чіткості ладового нахилу «новоугорських» пісень, при гостроті і характерності їх ритмічного розвитку вони не увійшли б у музичний побут сусідніх народів, якби в їх пісенній культурі не було до того певних передумов, не існував зв'язок між більш старовинними пісенними формами цих народів.

У розвитку тих початкових ладових форм кожен з народів йшов своїм шляхом, проте саме вони (ладові форми) лягли потім в основу його ладового мислення.

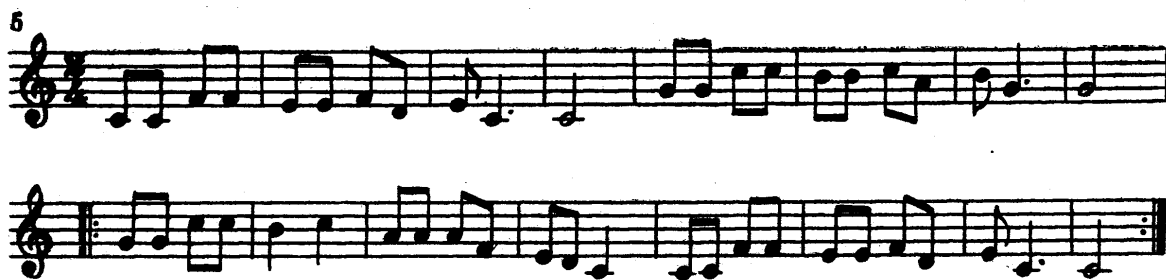
Отже, наше завдання полягає в тому, щоб від пізніх, більш загальних типів ладової організації в пісенній творчості цих народів простежити шляхи розвитку ладів, розглянути різні ладові структури і знайти ті специфічні риси, які визначили їх спорідненість. Таким чином, шлях пошуків і досліджень накреслюється від загального до окремого: від більш пізніх до більш ранніх, від рис схожості і спорідненості до національної специфіки.

Спільною для всіх пісень є структура, заснована на розспівуванні від двох устоїв звукоряду. Ми знаходимо її в угорських і закарпатських піснях (4, 5).

«Madárka, madárka»



«Посадила'м черешеньку»



Як видно з прикладів, основу їх складає точне переспівування вихідного музичного матеріалу на квінту вгору. Така строга повторність викликає відчуття зміни не тільки устоїв, а й усієї інтонаційної сфери, організованої цим устоем. Притому в угорських піснях інколи створюється враження збереження ладової конструкції при зміні тональності. Це відчуття зростає з посиленням ладової специфічності (наприклад, гармонічного чи мелодичного мінору) і слабішає в більш діатонічних варіантах.

При виразному роздвоєнні ладової структури наспіву в цілому не можна помітити прояву доцентрових сил: усі пісні, незалежно від індивідуальних відмінностей, сприймаються як підлеглі єдиній ладовій організації. Ця взаємодія двох тенденцій у ладоутворенні пісні становить одну з найхарактерніших і найцікавіших її рис. Цілком ясно, що посилення об'єднуючої тенденції, яка проявляється в підпорядкуванні обох частин пісні централізуючій дії нижнього устою і його «відображенню» — октавному повторенню, характеризує більш пізній, навіть пізніший етап в еволюції ладоутворення.

У таких складених ладах взаємовідношення компонентів засноване на дії двох сил: перший компонент, об'єднуючий, намагається втягти в зону тяжіння другий компонент, який, проте, має свій (правда, периферійний) устій і свою ладову організацію, отже, зберігає самостійність.

Не торкаючись особливостей внутрішньої структури кожного компоненту, відзначимо лише, що він звичайно спирається на невеликий діапазон, який не перебільшує квінти.

З наведених прикладів випливає, що найголовнішою загальною ознакою пісень цього типу є наявність такої структури, яка представляє собою зчеплення двох кварт ($d^1—g^1 = a^1—d^2$) чи накладення двох квінт ($d^1—a^1 = a^1—e^2$). Так формується лад з кварто-квінтовым розташуванням устоїв.

Саме наявність устоїв у складеному ладі і становить основу спорідненості двох пісенних культур. Проте вже конкретне вті-

лення складеності — групування звуків навколо устоїв, тип їх співвідношення і суміщеності з устоєм — виявляється надзвичайно різноманітним і специфічним для кожної національної культури.

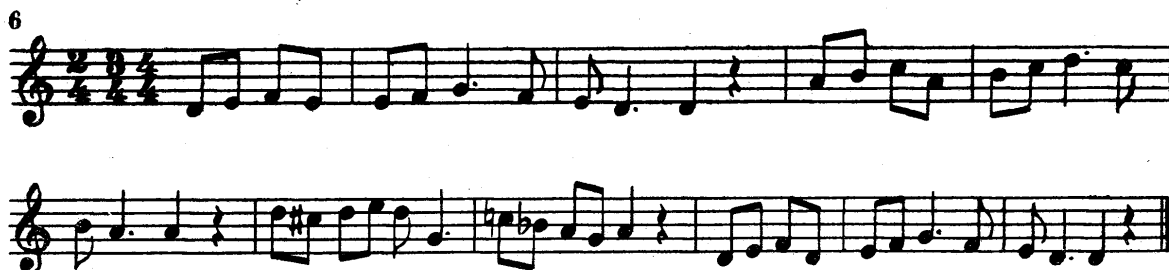
Із зростанням специфічності, самотності явища утверджується і їх національна визначеність¹.

Хоч сама по собі наявність інших устоїв всередині ладу — ознака спільності розглядуваних пісень, та їх кількість, співвідношення і розташування у різному фольклорі різні. Так, на рівні устоїв можна простежити специфіку ладоутворення у пісенній творчості українців Закарпаття і угорців.

Якщо звернутися до пісенної творчості угорців, то виявиться, що найбільш типовим є тут квінтове співвідношення устоїв, однаково поширене як в «новоугорській», так і в найбільш старій пісні.

Як у пісні нової формації з ясно окресленим ладовим нахилом, так у більш ранній або ж зовсім стародавній, де переспівування зустрічається не вгору, а вниз, устої розміщені на відстані квінти (6, 7, 8).

«Görögdinnyét nem jó dombra ültetni»



«Hej, Jancsika»



Таке стійке збереження загальних структурних принципів протягом багатьох віків, очевидно, не випадкове і виражає якісь істотні особливості музичного мислення народу. Цікаво простежити, як вони проявляються в різні періоди розвитку національної культури, зокрема, в старовинних шарах угорського пісенного фольклору (9, 10).

«A falu rossza»



«Fekete föld»



В цих піснях неважко виявити безпівтонову структуру. І Барток, і Кодай вважають, що саме пентатоніка є найхарактернішою рисою угорського мелосу і визначає національну специфіку музичного мислення угорського народу. Пентатоніка мислиться ними в межах октави, як цілісна структура ¹. Між

¹ Пентатоніка цілковито панує в концепціях Бартока і Кодая, які, однак, аналізують її як готову даність, не торкаючись питання її виникнення. В пентатоніці вони бачать самотність угорської пісенної культури порівняно з культурами інших європейських народів, розглядаючи її як «завезену з Азії», як продукт суто східного походження, чужий європейському мисленню. Гадаємо, що цей етап в розвитку музичного мислення, який опирається на найпростіші трихордні поспівки, пройшли майже всі народи. Питання лише у відмінностях їх освоєння.

тим з наведених прикладів цілком очевидно, що «ядро» наспіву складає трихорд у кварті, і лише його повторення окреслює широкий діапазон пентатоніки. Отже, пентатоніка є не первинним, а похідним утворенням.

Аналіз старовинних пісень і порівняння їх з піснями тих народів, з якими сусідували угорці до переселення (марійці, чуваші, ханти), показує, що першими типовими формами їх пісень були наспіви з нешироким діапазоном. Так, наприклад, марійський наспів, наведений Кодаєм, цілком завершений у вузькооб'ємному ладі і не мислиться інакше. Для угорського музичного мислення (того періоду, пісні якого дійшли до нас в усній народній традиції) рух в межах квінти незавершений — тільки повторення поспівки на іншому рівні (переспівування на квінту вниз) утворює закінчену структуру (11).

Марійський наспів



Таким чином, лад староугорських пісень формується з складення двох трихордових поспівок, ідентичних за будовою. Така структура заслуговує на більш пильну увагу.

Трихорд — своєрідна звукова організація, в якій безпівтонова будова не дозволяє чітко виділитися одному звукові як головному. Завдяки слабо виявленим інтонаційним суміщенням устій може бути легко зміщений на будь-який звук трихорду¹. Тим самим опорність того чи іншого звука визначається умовами його появи. Так, початковий звук (в угорських старих піснях — верхній звук трихорду) як вихідна точка утворення структури завжди криє в собі потяг до головування. Проте і кінцевий звук, особливо коли він нижній у трихорді, створює відчуття стійкості. У конкретному ж інтонаційному втіленні трихорд в староугорських піснях має два устої, а саме, початок поспівки підкреслює верхній звук, загальний же рух спрямовується вниз до нижнього звука як до другого устою.

У староугорських піснях зафіксований момент «боротьби»

¹ Насправді, три звуки трихорду не абсолютно рівнозначні: крайні (квартові) звуки потенційно сильніші від середнього.

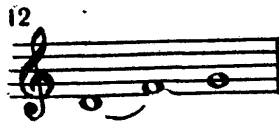
обох устоїв при перевазі значення нижнього. Завдяки його вагомості мелодичний рух по інерції тяжіє вниз — у переспівування від нового звука. Так виявляється тут своєрідне змагання устоїв і зміна їх значення в міру розгортання пісні: верхній, спочатку більш вагомий, поглинається згодом нижнім.

Така ж тенденція проявляється і у співвідношенні обох частин пісні. Перша, безперечно, головує, визначаючи характер і тип ладової структури, тобто умовно може бути визначена як тонічна. Друга, розташована на квінту нижче, знаходиться, так би мовити, в положенні субдомінанти, в яку тяжіє «тонічне» угруповання. Зміна значення горішнього елементу (з стійкого на тяжіючий, тобто з «тонічного» на «домінантовий») виявляє такий взаємозв'язок їх, який нагадує співвідношення функцій у професійній музиці. Причому логіка суміщення їх як у тональній системі, так і в народному музичному мисленні дуже близька: *T* в міру розгортання наспіву в часі поступово переосмислюється як *D* (*T—S* як *D—T*).

Необхідно, однак, підкреслити, що взаємодія обох компонентів ладу проявляється спочатку в умовах ще відносно слабо розвинутої організації. Тут можна говорити лише про формування передумов до функціонального зв'язку частин ладу всередині пентатоніки.

Пентатоніка, яка в угорських піснях виникає як результат складення трихордів, має своєрідні властивості. Відзначимо дві найбільш істотні з них. Першою є та, що «безпівтонова» організація робить її «відкритою» — здатною до розширення завдяки відсутності чітко виділеного центру, тобто сама природа інтонаційних зв'язків не передбачає панування одного звука, отже, і «замкнення» всієї структури тяжінням до нього.

Другою характерною ознакою угорської пентатоніки є те, що трихорди, які її складають, мають в основі терцію (12).



«Терцовість» пентатонічних відрізків зіграла дуже важливу роль у формуванні ладового мислення угорців, частково визначивши стійкість ладового нахилу навіть в простих і найпростіших наспівах. Міцність ладової будови дала можливість уже в пізніший час широко розвинути мінорний лад, в тому числі його гармонічний і подвійно-гармонічний види.

Завдяки структурі трихордів, які складають пентатоніку, можна зрозуміти і деякі тонкощі розгортання мелодичної лінії в угорських піснях. Так, перенесення опорності на середній звук трихорду створює відчуття перемінності і з часом дійсно оформиться у перемінність паралельних строїв (13).

«Eva, szivem»



Якщо у наведеному вище прикладі перемінність «роззосереджена», то уже в наступній пісні з'являється широкий розспів на основі «другорядних опор» тетрахордів (14).

«Megkötöm lovamat»



Цілком ймовірно, що такий тип мелодичного розгортання відбиває більш пізній етап у народному музичному мисленні; можливо, він зазнав на собі впливу сусідніх культур¹. Проте немає сумніву в тому, що в самій структурі угорської пентатоніки криються передумови для перемінності саме такого типу².

Як видно з наведених пісень, вихідна, «родова» структура поступово розширюється і збагачується. Пентатонічний кістяк зберігається, однак мелодія захоплює і звуки, які не входять до нього, заповнюючи весь діапазон.

Розширення пентатоніки йде різними шляхами, причому воно не тільки не нівелює особливостей мелодії, а, навпаки, підсилює і підкреслює їх. Так «прохідні» звуки рухаються між

¹ Розглядаючи шляхи розширення пентатоніки до повного звукоряду, не можна обминути питання про те, яких впливів зазнала на собі угорська пісня. Очевидно, це вплив і церковної музики, і західноєвропейських пісенних форм. Взагалі вивчення творчості будь-якого народу поза зв'язком з іншими культурами є ненауковим і антиісторичним. Взаємопроникнення і взаємовплив має завжди величезне значення для розвитку творчості різних національних культур.

² Досить зіставити «угорський» тип пентатоніки з іншим — секундово-терцовим, щоб стало ясно, що в ньому перемінність буде тонова (не g^1-b^1 , а g^1-a^1).

устоями трихорду, підкреслені оспівуванням. При цьому знову привертає увагу тимчасове перенесення опорності на середній звук трихорду. Усвідомлення його як короткочасної опори дає поштовх мелодичному розвитку саме від нього. Так, у наведеній пісні (див. приклад № 9) мелодичний рух дістає імпульс спочатку від верхнього устою, а потім від терцевого звука. Саме тут зосереджена найбільша розспівність. Плавний рух вгору, а потім вниз від f^2 яскравіше підкреслює стійкість заключного d^2 , намічаючи ніби зміну функцій. «Складеність» пісні, з одного боку, а з другого, — освоєння внутрішніх можливостей перемінності опор створює своєрідне співвідношення функцій окремих інтонаційних груп при збереженні типового квартового кістяка і внутрішніх устоїв ($g^1—c^2—d^2—g^2$).

З часом пентатонічна структура засвоїлася не тільки як сума двох трихордів, а й як самостійна організація. Отже, після етапу співпадання ладу з його конкретним композиційним втіленням (тільки з повторенням поспівки на квінту нижче) настав період абстрагування ладової структури. Дуже важливу роль відіграли тут вже помітні внутріладові зв'язки обох компонентів — саме через них проявилася ладова організація звукового матеріалу, яка тепер змогла діставати різноманітні форми втілення¹.

Подальший розвиток угорської пісні йшов, очевидно, через розростання інтонаційних комплексів від устоїв основного ладу. Цікава щодо цього пісня «Elmegyek, elmegyek», в якій розвиток спостерігається явно вгору від верхнього устою (15).

«Elmegyek, elmegyek»



Пісня не дає точно визначеного переспівування, хоч в ній відчутні його колишні межі.

Порівнюючи народну пісню з варіантом точного повторен-

¹ Так, існує велика кількість пісень з варіантною повторністю ядра на квінту нижче і навіть зовсім неповторної структури. При всіх ускладненнях ці наспіви виявляють пентатонічний кістяк і устої в середині ладу як характерну рису, тобто цілком очевидна складеність ладів староугорської пісні (16, 17).

«Már megmondtam»



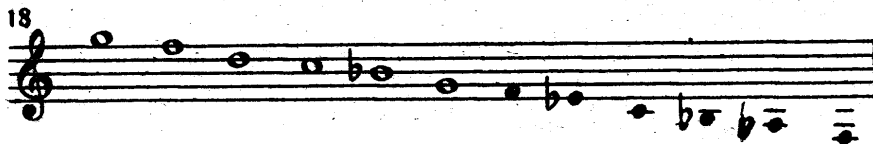
«Elindultam, szép hazámból»



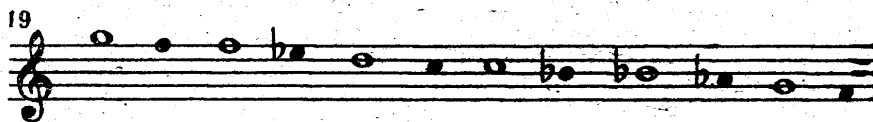
ня, можна помітити, що зміни спрямовані в бік зміцнення сфери устою «a» як панівного. Звідси — підкреслення трихорду $a^1-g^1-e^1$ замість звороту суто «субдомінантового» (з опорою на d).

Зіставлення ряду пісень дає змогу зробити висновок, що розширення вихідної пентатоніки йшло шляхом освоєння «високих» варіантів ступенів, тобто повний звукоряд давав $g^1, d^1, b^1 c^2 d^2 e^2 f^2 g^2$, а не $g^1 a s^1 b^1 c^2 d^2 e s^2 f^2 g^2$.

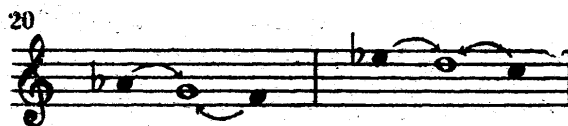
А між тим структура староугорської пісні теоретично передбачала заповнення саме другого типу. Нагадаємо, що «родова» структура двох трихордів була «відкритою» організацією, яка допускала подальше ускладнення трихордних блоків, а переспівування спрямовувало рух в бік S (18).



Практично ж розширення діапазону такого типу неможливе, тому наступні пари трихордів автоматично переключаються на рівень початкового діапазону (19).



Коли б ускладнення початкової пентатоніки йшло таким шляхом, то це підсилило б функціональне значення S, через що стійкість, «тонікальність» була б цілком зруйнована, поглинена S. Крім того, устої ладу оспівувалися б не тільки тонами, а й півтонами (20).

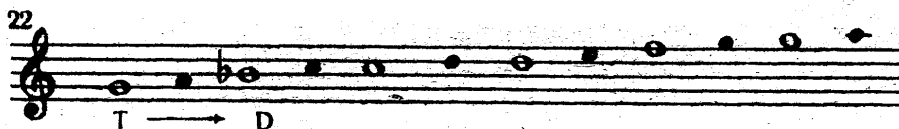


Півтони виникають при будь-якому заповненні пентатоніки. Проте для мислення, яке виходить з ангемітонного інтонаційного суміщення, вірніше буде спочатку «відсунути» півтонові співвідношення на більш нейтральні ділянки і зберегти тоновість у вузлових точках ладу.

Звукоряд, який утворюється, якраз і дає тонове оспівування всіх устоїв. При цьому додаткові звуки входять до трихордів, розташованих вище вихідних, тобто спрямованих в бік *D* (21).



Отже, творча практика вказує на цілком чітке розширення не сфери *S*, а сфери *D* (22).



До того ж саме інтонаційне втілення ладових закономірностей веде до зміцнення нижніх устоїв в обох трихордах (тобто до закріплення устоїв двох сфер, які можуть бути умовно позначені, як *D* і *T*). Вже розташування їх у пісні посилює стійкість нижнього як *T* ($D \rightarrow T$), бо рух тут низхідний¹.

У співвідношенні і взаємодії обох компонентів ладу (верхнього і нижнього) намічається функціональна взаємозалежність, яка приведе до кристалізації *T—D* відношень і згодом до переспівування вгору, у верхню квінту.

Цей тип пісень, як уже відзначалось, дістав назву ново-угорського, яка вказує на пізніше їх походження. В них

¹ Необхідно ще раз підкреслити, що тут і далі мається на увазі функціональність в широкому розумінні. Функціональність народної пісні не можна зводити до класичної, звернення ж автора цих рядків до традиційної термінології (*T*, *S*, *D*) зумовлено нерозробленістю більш гнучкої і досконалої термінології в цій галузі.

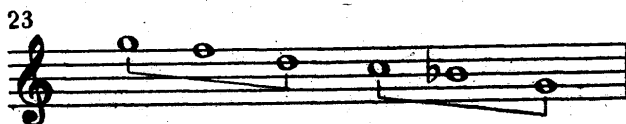
переспівуються більш складні і розвинуті мелодичні утворення, часто дуже чітко виявлений гармонічний мінор і т. д.

Неодноразово вказувалося на глибокі внутрішні зв'язки ладів угорської пісні, на складність її організації, яка проявилася в супідрядності елементів, в їх функціональності. Структура новоугорської пісні підтверджує, що функціональність усвідомлювалася народним мисленням і відбилася на композиції пісні.

Новоугорська пісня характерна своєю структурою: АВСА, АА⁵ВА, АВВvА), специфічною рисою якої є повернення до вихідного звороту. Така структура є результатом дії не лише певних конструктивних сил (прагнення до завершеності, замкненості конструкції), а й внутріладових співвідношень. Переспівування вгору дає «відкритість» ладу, незавершеність його. Співвідношення Т—Д потребує замкнення — звідси повернення вниз, до тонічної сфери.

Еволюція ладу, що намітилася в розглядуваних піснях, звичайно, не вичерпує всього процесу ладоутворення в угорців. Проте вона досить ясно показала, з одного боку, специфіку ладового мислення народу, а з другого, — закономірність і внутрішню обумовленість еволюції.

Нагадаємо, що на початку лад мав одиночне структурно-інтонаційне втілення — як переспівування верхнього трихорду на квінту нижче (23).



При цьому намітилося зміщення функціонального співвідношення обох трихордів: стійкість верхнього переосмислюється як побічна функція по відношенню до нижнього. Потім ладова структура стає узагальненням багатоманітних інтонаційних втілень, ускладнюються внутрішні зв'язки, закріплюється панування нижньої частини ладу і нижнього устою. Функція верхнього усвідомлюється як відносно самостійна, але зв'язана з нижнім. Схематично процес може бути виражений в такий спосіб (24):



Верхня стрілка показує функціональне співвідношення частин наспіву при русі «по інерції», в міру його розгортання. Нижня стрілка вказує на ретроспективне усвідомлення функцій, фіксує зворотні зв'язки в часі.

Функціональний зв'язок в новоугорських піснях більш ясний і компактний, отже, і схема тут простіша (25).



Розвиток ладового мислення в угорській народній творчості показує, що в ній викристалізуються такі функціональні відношення, які зумовляють зближення народної і професійної музики. Процес цього зближення двосторонній: і народна музика легко асимілює професійні форми, і композитори, зберігаючи національну самобутність творчості, в той же час залишаються в руслі основних напрямків європейської музики.

УТВОРЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ СКЛАДЕНИХ ЛАДІВ В НАРОДНИХ ПІСНЯХ ЗАКАРПАТТЯ

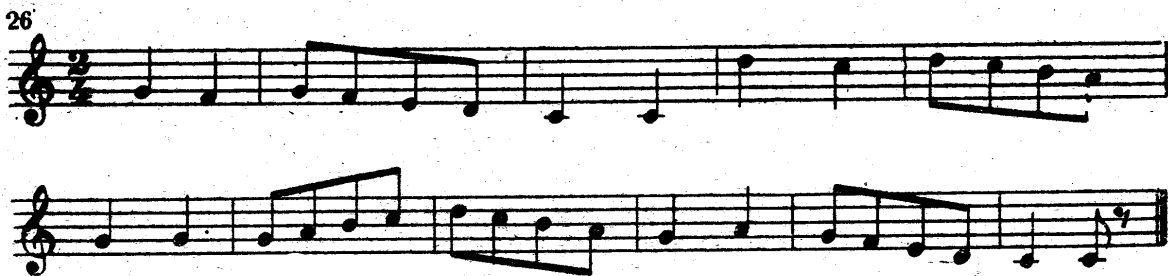
В пісенній творчості Закарпаття набагато більшу роль, ніж в угорській, грає діалектний і жанровий поділ. В тих межах, в яких дослідникам був доступний фольклор Угорщини (і як це можна судити по працях Бартока і Кодая), він уявляється більш цілісним, єдиним. Така особливість, очевидно, зв'язана з географічним положенням. Умови життя на Придунайській низовині, більша щільність населення, природно, сприяли більшому згладженню діалектних відмінностей і поступовому витісненню старовинних форм співу більш новими.

У Закарпатті ж населення набагато більше розсосереджене, окремі групи його живуть у важкодоступних гірських місцевостях. Отже, і в фольклорі поряд з розвитком нових форм живуть ще традиції первісних типів співу. При схожості пісень різних районів Закарпаття за тематикою в них виявляються тонкі діалектні відмінності, наприклад, щодо ладової побудо-

ви¹. Проте в цілому закарпатський фольклор має визначену інтегральність, яка відбиває специфічні риси музичного мислення даного народу. Тому дослідження закарпатських пісень як цілісного явища і розкриття їх загальних закономірностей при врахуванні особливостей окремих діалектів уявляється нам цілком можливим.

Проникнення в процес ладоутворення є одним з шляхів пізнання логіки народного музичного мислення, а висвітлення еволюції ладів дає можливість простежити й еволюцію самого мислення. При дослідженні пісень Закарпаття, як уже вказувалося у вступі, вихідним пунктом була констатація в них складених ладів. Пісні такого типу умовно належать до верхнього, більш пізнього пласта, в них часто відчутний вплив новоугорської пісні з характерним переспівуванням у квінту (26).

«Казала'м ти, Іваночку»



«Складеність» з квінтовым співвідношенням сфер помітна і в піснях без переспівування (27, 28).

«Напиламся на пиру»



«Ой тече вода, тече»



¹ Надалі ми дотримуватимемося діалектного розділення, наведеного В. Гошовським у своїй книзі «Украинские песни Закарпатья», «Советский композитор», М., 1968.

Постійним для пісенної структури Закарпаття є характерне розташування устоїв по квінтах всередині широкого ладу, яке нагадує кістяки угорських пісень.

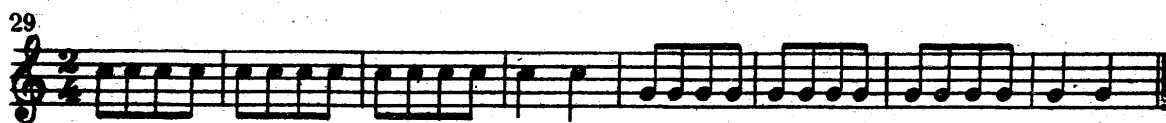
Проте вже в цих піснях помітні відмінності. Широкий лад угорської пісні утворюється як результат транспозиції типової закріпленої структури. Таким чином, його устої виникають як наслідок зв'язку мікроструктур, що мають свої устої. В закарпатській пісні відчувається інша природа широкого ладу: тут передусім відчутна широка розкиданість устоїв, які потім оточуються іншими звуками, що заповнюють весь освоєний устоями діапазон.

Зіставлення ладів широкого діапазону в угорській та закарпатській піснях виявляють не тільки риси, що зближують їх, а й ті, що відрізняють їх як продукти різних національних культур. Закріплення в пісенній культурі структур певного типу є результатом тривалої еволюції, яка у фольклорах Закарпаття та Угорщини була різною, не дивлячись на те, що окремі етапи її виявляють схожість. Ця схожість може зумовлюватися єдністю законів людського мислення взагалі, адже якщо схематично зобразити лінії розвитку ладу в обох культурах, то можна побачити, як у певні моменти вони збігаються, щоб потім знову розійтися.

Формування ладів у закарпатських піснях, виходячи з їх типів, розвивалося кількома шляхами.

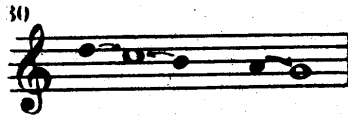
1. Один з них полягав в оспівуванні квартових устоїв. Звернення до джерел формування ладових структур допоможе відповісти на питання, чому для закарпатських пісень найбільш типовою фіксованою інтонацією стала квартова (29).

Мелодія коломийки.



Серед найстаріших наспівів не зустрічаються такі, які спиралися б на тісне оспівування одного устою. Навпаки, саме наспіви-заклики, сигнали, кличі, засновані на широкому ході кварта, є найбільш типовими. Тут проявилися й особливості побутування пісень у горців, і поширеність одних жанрів за рахунок інших¹ (30, 31).

¹ Тут майже нема плачів, дитячих ігрових пісень, зате є перегуки (див. опис «гоекання» у Гошовського).



«Тече річка студенька»



Дивовижна постійність у використанні саме квартового розташування звуків змушує передбачити, що кварта була усвідомлена як певна якість звучання, як стійке співвідношення. Будь-який проінтонований звук потенціально вже мав у собі кварту. Вона могла бути заспівана і вгору, і вниз, бо кожний звук, що інтонується, належав до цього квартового звучання, отже, легко міг бути доповнений іншим. Якщо співалося g , то воно або входило до кварта ($d^1—g^1$) і тоді доповнювалося ходом вниз, або входило до $g^1—c^2$ і доповнювалося ходом вгору.

Незважаючи на комплексне слухове відчуття кварта, інтування її вгору або вниз не рівноцінне. Активний хід вгору звичайно являється поштовхом до розгортання, в той час, як спадання несе в собі заспокоєність, завершеність, отже, певну стійкість (наче крапка в кінці висловлювання). Це різне значення квартової інтонації проходитиме червоною ниткою через усі етапи ладоутворення закарпатських пісень.

Збереглося порівняно мало наспівів такої простої структури. Більша частина їх побутує на Гуцульщині та Верховині і належить до обрядових та календарних пісень (весільні, веснянки, ігрові).

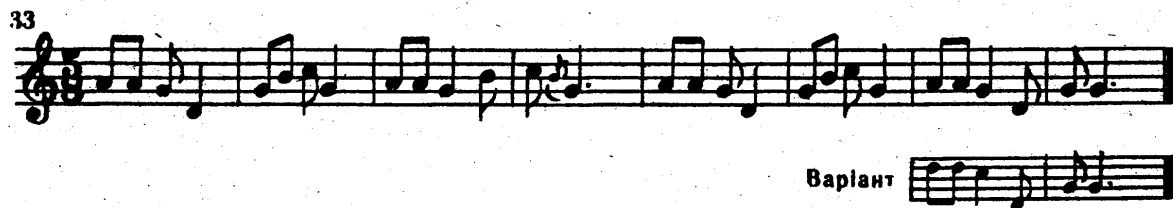
Оспівування, як правило, зберігало кінцевість нижнього звука, тобто верхній міг оспівуватися і згори, і знизу, а нижній мав підхід тільки згори.

2. Розширення йшло не через оточення устою близько розташованими звуками, а через спадання ще на кварту (32, 33).

«Ей, душко солоденька»



«Ой, солодятко моє»



Так намітився інший шлях розширення початкового діапазону квати: створення квартових ланцюгів (34).



Розширення, розростання початкового квартового діапазону виявилось можливим тому, що кварта мислиться як стійкий цілісний звуковий комплекс, який може бути замінений таким самим комплексом, що спирається на один із звуків квати.

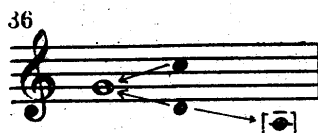
Така замінність кварт особливо видна при порівнянні варіантів однієї і тієї ж пісні (див. приклад № 32).

У квартових ланцюгах звертає на себе увагу формування певних взаємозв'язків між ланками, тобто ланцюги мають тенденцію до замкнення в певним чином організовану структуру (35).

«Ей, рекруте зелений»



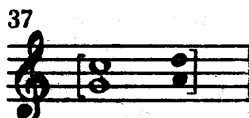
У структурі ($d^1—g^1—c^2$) g^1 займає центральне місце (36).



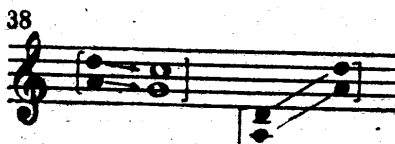
При подібній організації помітне вузлове, центральне положення тієї частини ладу, яка розташована між устоями

($g^1—c^2$). Нижні «поверхи» можуть бути відсутніми, а можуть бути вільно подані¹. Спадання вниз дає все-більшу стійкість, заспокоєність. Ця властивість нижніх «поверхів» ладу, очевидно, відбилась на тому, що основний інтонаційний розвиток ладу йде у верхній частині і вгору.

3. Третій шлях розростання ладу якраз є розширенням верхнього компоненту, причому розширенням через ту ж квартову структуру. Суміщуються дві квартали — основна і зміщена на тон вище (37).



Таке зміщення природно впливає з квартових ланцюгів (октавне перенесення нижнього «поверху») і з оспівування вихідної квартали (38).



Таким чином, ми одержуємо квінтовий діапазон, який складається з заповненої квартали вгору з устоем g^1 і другої з устоем d^2 як заповненої вниз (39).

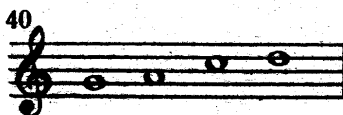
«Ой пой, боже, до нас»



¹ Варіанти пісень вказують на рівнозначність для співака нижнього устою (g^1) та його квартали: d^1 або c^2 . Таким чином, навіть не заспівана кварта вниз від устою потенціально все одно в ньому є.

Квінтові пісні не виключають наявності субкварти.

Так через квартові зрушення освоюється квінтовий діапазон, який поступово набуває самостійності. Проте в ньому довгий час залишаються сліди початкової структури — в інтонаційному розвитку виділяються не тільки крайні устої, а й ті, що прилягають до них зсередини — другі (40).

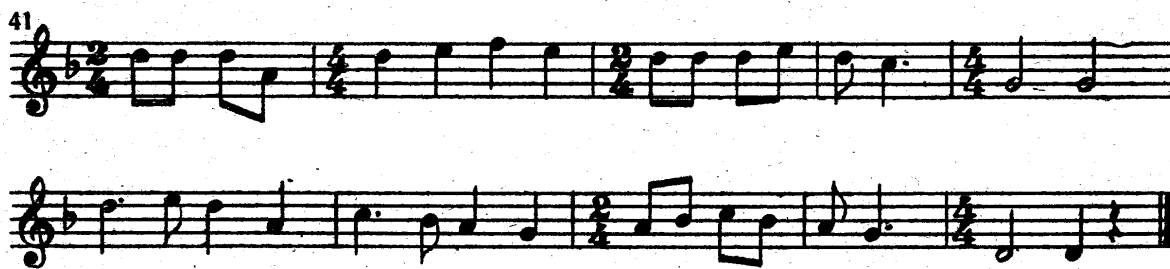


Досить вслухатися в будь-яку з великої групи таких квінтових пісень, щоб виявити генезу цих звуків з устоїв кварта, а не з оспівування квінти.

Квартовість всередині квінтового ладу має різні прояви, наприклад, нижній устій «притягує» до себе то верхню квінту, то верхню кварту.

Вихідна квартовість таких ладів надає їм своєрідної перемінності устоїв. Як уже зазначалося, в абсолютній більшості випадків це зміщення вгору. Якщо ж є зворотне співвідношення, то воно пов'язане з іншою послідовністю розвитку послівок всередині ладу (41).

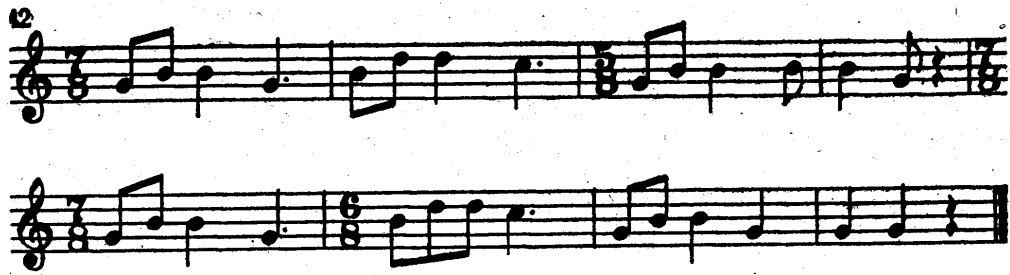
«Ой на горі»



Таким чином, можна говорити про існування стійкої ладової структури з двох поряд розташованих кварт, причому сталість такої організації дозволяє вільно співвідносити обидва її компоненти.

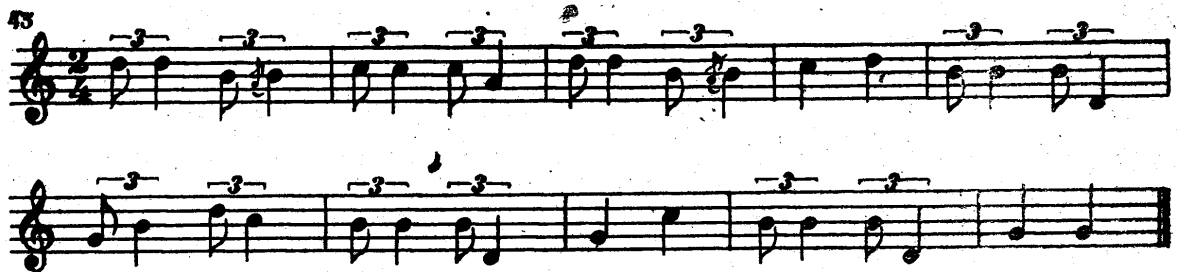
Пісні квінтової структури в Закарпатті мають не тільки квартове походження. При наявності того ж діапазону і звукоряду вони утворюються на основі різних інтонаційних суміщень. Найчастіше це терцові звороти (42).

«Ой кувала зозулечка»



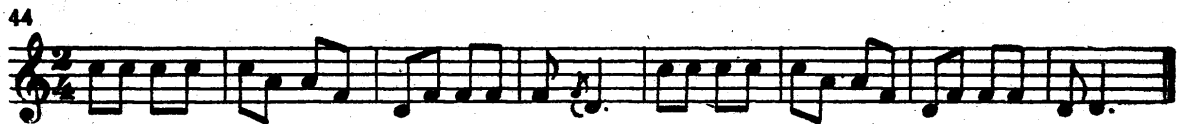
Цікаво відзначити два моменти. По-перше, розташування терцій може бути різним. Так, при їх паралельності ясно відчувається вихідна квартова структура (43).

«Чія тота курагоуця»



По-друге, ряд наспівів виростає з терцових ланцюгів (44).

«Ей, видиш, любку, видиш»



Своєрідна роль терцій в піснях Закарпаття змушує припустити, що цей інтервал також був усвідомлений як певна якість звучання, як звуковий комплекс і як такий міг бути зрушений, нашарований, міг утворювати послідовності ідентичних інтервальних ходів. Внутрішня структура пісень показує, що і при квартовій конструкції русійним інтервальним ходом є терція.

Якщо прийняти гіпотезу про усвідомлення терції як частини квартової структури в закарпатських піснях, то можна говорити про те, що перемінність квартових утворень і паралельних терцій має спільну генезу і дає в обох випадках перемінність устоїв. Правда, у кварті стійкість набагато ясніша, ніж у терції, звідси її (терції) рухливість і здатність служити елементом розвитку. Тісний зв'язок терцій і кварт ясний навіть

з простої схеми інтервальних взаємовідношень при оспівуванні квартових устоїв і суміщенні кварт, що лежать поруч (45).



Отже, структура закарпатських пісень дуже часто є результатом дії різних принципів ладоутворення. Однак ці принципи мають спільну основу: усвідомлений звуковий комплекс сполучається зі своїм повторенням на іншій висоті. Такими є квартові або терцові ланцюги та квартові або терцові зрушення. Тут має значення і якість звукового комплексу: кварта є певною конструкцією, основою вузькооб'ємного ладу; терція — конструктивний елемент, який спочатку входив до кварта і став ходовою інтонацією, «будівельним матеріалом». Те, що в закарпатських піснях основу ладової організації становить зрушення закріпленого інтонаційного осередку, дуже добре ілюструє старовинна весільна пісня (46):

«Посіяла'м круту руту»



Терція розгорнена в обидві сторони, а у другій строфі вільно зміщена на тон вгору (g^1-b^1 , g^1-es^1) (a^1-c^2 , a^1-d^1). Кварта також зміщується — як заповнена, так і незаповнена (c^1-f^1 , d^1-g^1 , e^1-a^1).

Як вже відзначалося, терція не є основою ладової конструкції. Лади закарпатських пісень утворюються, як правило, на основі кварта. Нагромадження кількох кварт дає обсяг широкого діапазону.

Квартовим послідовностям притаманна певна відкритість, особливо при падінні вниз квартовими «схдинками». Це ви-

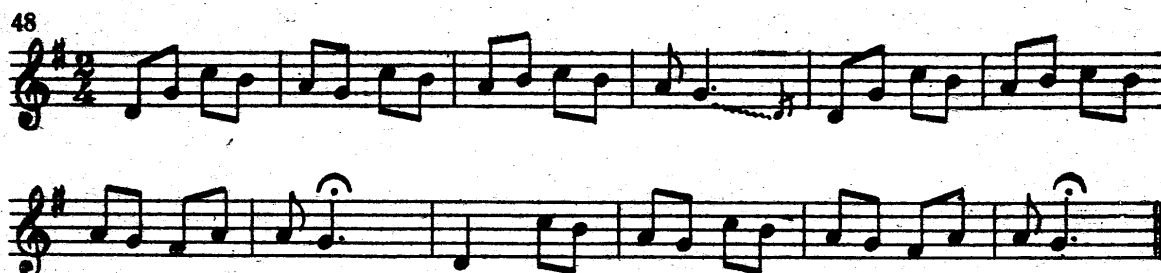
пливає і із якості самого інтервалу, і з особливостей народного мислення, яке знайшло своє відбиття в закарпатських піснях. Кожен звук кварта (насамперед, нижній) може стати вихідним для нової квартової інтонації, бо мислиться як елемент цілісної квартової структури (47).

«Ой біла білявино»



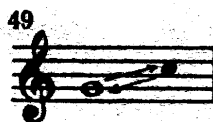
Водночас прагнення до все більшої єдності організації проявляється у кристалізації певних взаємовідношень квартових утворень. Поступово прояснюється вузлове положення нижнього звука верхньої кварта (48).

«Ішов любко, співаючи»



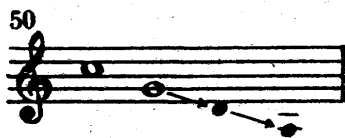
Які ж зв'язки між квартами як окремими компонентами ладу і яка їх функція в ньому?

Вузловий компонент (який може існувати і без периферійних) це верхня кварта. Основу її складає співвідношення, яке може бути виражене як $T-S$ (49).

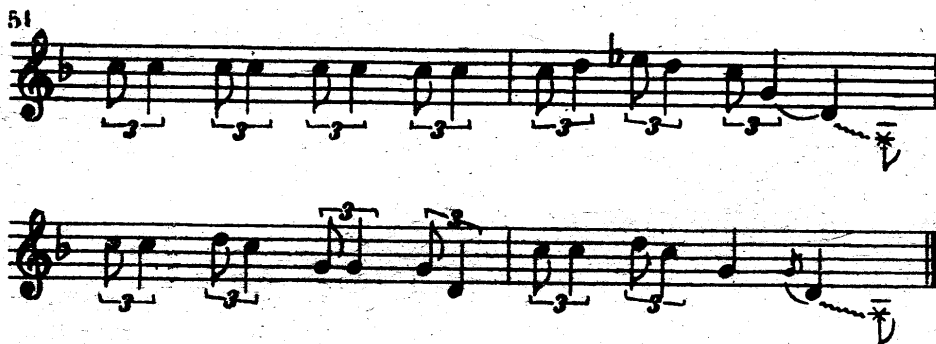


Цей квартовий зв'язок (плагального типу) настільки визначальний, що розвиток ладу йде в бік зміцнення іншої частини його — $T-D$. Як відомо, S сильно поглинає T , і тільки ріст сфери D може урівноважити ладові сили. Розвиток D «плеча» ладу ($S \setminus T / D$) здійснюється, в першу чергу, завдяки падінню вниз по квартових ступенях. Проте очевидно, що спочатку це є не розвиток нової сфери, а зміцнення тоніч-

ності, тобто при наявності цілком певного устою його функція ще не усвідомлена. Простежується така закономірність: чим більше інтонаційно виявлена стійкість верхнього звуку кварта (S), тим більше прагнення урівноважити її квартовими кроками вниз від нижнього устою (50, 51).



«Пропили'сme біле дівча»



Розвиток «субдомінантового» устою може виражатися не тільки в оспівуванні, а й у русі вгору від нього за допомогою терцових ходів.

Незважаючи на «відкритість» квартових структур і властиву їм невизначеність, в живому інтонаційному втіленні вони виявляють кристалізацію функціональних відношень. Ці відношення ще яскравіше проступають у квінтових структурах.

Саме розташування устоїв по квартах або квінтах (навіть якщо останні і похідні від кварт) має різні властивості. У кварталі спостерігаємо більший зв'язок устоїв, їх більшу злитність. У квінтовому розташуванні зростає самостійність кожного звука, потенціальна можливість утворення на його основі с в о є і сфери.

У закарпатських піснях це проявляється в різних формах. Так, верхня квінта закріплюється через оспівування тяжіючими звуками, що створює мікросферу навколо устою. Ще сильніше виявлена самостійність цієї сфери при терцових зрушеннях вгору (52).

«Ей хмариться, хмариться»



Розростання верхньої частини приводить до замкнення звукоряду в октаві, тобто нижній устій дістає своє відображення на октаву вище.

Лади октавного діапазону найчастіше спираються на квінтове ядро (53).

«Колишу те, дітинище»



Стійкість та структурна цілісність квінтового ядра так сильно впливають на внутріладові зв'язки в піснях октавного діапазону, що в них можна констатувати становлення с к л а д н о г о ладу, тобто ладу централізованого, з підпорядкуванням всіх його елементів тоніці¹. Саме цим можна пояснити прагнення до розспівування широких мелодичних ліній, які охоплюють більшу частину звукоряду (54).

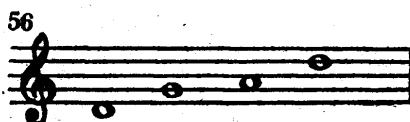


Октавний діапазон виникає іноді і при появі субкварти до квінтового ладу, коли утворюється структура: $d^1 - g^1 + g^1 - d^2$. Відзначальною рисою ладів такого типу є незаповненість субкварти та її явне тяжіння до устою квінтового ладу.

Цілий ряд пісень з такою ладовою організацією виявляє перемінність устоїв, яка вказує на квартову генезу ладу. Так, наприклад, верхня частина звукоряду спочатку становить квартовий мікролад з устоєм зверху, потім верхній компонент перебудовується на квінтовий лад з устоєм знизу. Цей головний устій ладу зміцнений субквартою (55).

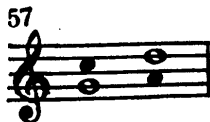


Таким чином, тут устої розташовані так (56):



¹ Для того, щоб подолати тяжіння квінтового ядра, необхідне розширення верхнього компонента до настільки ж повної квінтової сфери. Тоді виникає складений лад з двох квінтових мікроладів.

Спостереження над ладами октавного діапазону з квінтовою основою виявляють властиву їм тенденцію до злиття окремих сфер складеного ладу в єдиний складний лад. Становлення складного ладу йде через зміцнення тонічної сфери і розширення домінантової. Домінантовість проявляється як всередині квінтового ядра, так і у взаємодії його з «периферією». Розглянемо це на схемах інтонаційних зв'язків всередині ладу. Так, у квінтовому бачимо коливання між двома квартами, що його складають (57).



У кварті $g^1—c^2(T—S)$ устій розташований знизу. Його значення виявляється тим яскравіше, чим сильніше визначена друга кварта $a^1—d^2(D)$ з устом зверху. Так, уже в межах квінтового ядра лад формується із взаємодії елементів, з їх суперечливої єдності: чим яскравіше виявлена полярність устоїв та інтонаційних сфер, організованих ними, тим більш сталою є ладова організація.

Подальше розширення веде до зміцнення тонікальності знов-таки через розвиток домінантової сфери. Це і рух від квінтового тону вгору, і усвідомлення субкварти як D -елементу. Ми вже вказували на значення квартових кроків вниз як факторів посилення стійкості в ладах з квартових ланцюгів. Однак функція тяжіння до устою в субквартах усвідомлюється тим ясніше, чим більш відкрystalізоване ядро ладу. І якщо в квартових ланцюгах потенціально T могла бути знизу, то у складних ладах вона в центрі (при субкварті) (58).



певне співвідношення звуків всередині квартового діапазону, скільки виявляється значення устоїв на віддалі кварта. Не так важливо для закарпатської пісні, чи заповнюється кварта з опорою на мінорну чи мажорну терцію, або чи є трихорд у кварти і якого він типу. Набагато важливіше сприймання кварти як стійкої співзвучності. Через сприйняття цілісності квартового співвідношення звуків йде закріплення устоїв. Саме устої, їх розташування формують лад. Звідси багатоманітність інтонаційного втілення: навколо тих самих устоїв можуть формуватися різні ладові сфери. Тенденція до зміцнення устоїв проявляється у великому поширенні поряд з тоновим оспівуванням і півтонового.

Від оспівування устоїв (особливо розташованих всередині звукоряду) ведуть своє походження лади різних відтінків: мінорні та мажорні з підвищеним IV ст., з подвійним значенням ступенів (II, IV, VI, VII і навіть III).

Вихідна кварта стає суміщенням устоїв. Вплив її простежується навіть у найбільш пізніх піснях при різноманітній ладовій організації. Інколи вона нагадує про себе лиш у найстабільнішій частині пісень — кадансі.

Закріплені віками усної народної творчості ладоінтонаційні структури (передусім квартові) зумовлюють тонку перемінність всередині ладу. При збереженні цілісності ладової організації відбуваються зрушення з однієї мікроструктури в іншу. Саме це часто зумовлює багатозначність і неповторність ладового розвитку в закарпатських піснях¹.

¹ Вкажемо на один конкретний приклад — пісню «Спи, мій милий» (60).

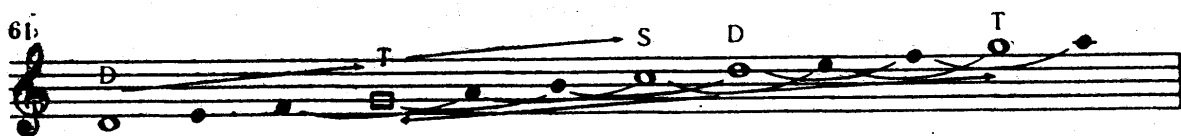


Тут очевидна «складеність» $d-g-a^1-d^2$. Водночас у кожній частині є перемінність: у верхній — перемінність нижніх устоїв, а в нижній — перемінність тих самих звуків, але як верхніх устоїв. Таким чином, обидві частини пісні зчеплені через перемінність $g-a$, усвідомлених то як основа мікроструктури, то як її побічний елемент. При цьому прохоплюється і квартова опора c^2-g^1 («тонічність» *соль* не може не викликати свого квартового відображення), і терцовий рух в домінантовий бік від устоїв нижньої квінти (a^1-c^2).

Подальший розвиток устоїв як елементів, що організовують інтонаційні суміщення, йшов паралельно з усвідомленням функціонального значення ладових мікроструктур. Особливо посилюється та інтонаційна сфера, яка зміцнює опорність головного устою через його тимчасове заперечення. Поступово формується домінантова сфера як галузь нетоніки, хоч вона пов'язана з нею.

Тим часом у складному ладі закарпатської пісні закріплюється функціональне співвідношення центрального та побічних елементів. Центральний елемент урівноважує субдомінантову (слабше виявлену) та домінантову сфери. Його організуюче значення, як ми могли простежити, сформувалося поступово і проявлялося на різних рівнях.

Так на основі аналізу багатьох пісень можна зробити висновки про те, що при їх виконанні основний устій співак одразу «має на увазі», ніби тримає в пам'яті. Це внутрішнє почуття дозволяє йому почати від будь-якого звука, інтонаційно суміщеного з устоєм¹. Пісні такого типу свідчать про високу ладову організацію, про значний ступінь узагальненості ладових структур. Лад стає складною логічною структурою з багатоманітними внутрішніми зв'язками. Це можна приблизно відобразити в такій схемі (61).



При всій досконалості такої системи на високому ступені її абстрактності, що допускає багатоманітність конкретних втілень, вона не поглинає інших ладів². Саме існування різних ладових форм аж до найпростіших ладових елементів дало можливість дослідити шляхи ладового розвитку в закарпатських піснях.

¹ З терції, квати, септими як верхнього звука двох кварт чи як верхнього звука трьох терцій.

² Так, наприклад, складеність як один з видів ладової організації дістає нову форму — утворюються лади з квінтовым переспівуванням типу новоугорської пісні.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

Аналіз народної творчості угорців та закарпатців показав наявність у музичному мисленні обох народів як спільних, так і специфічно-національних рис.

Зближує обидві музичні культури сам шлях розвитку ладу — від невеликих структур до їх суміщення у складній системі. Одним з найважливіших етапів ладоутворення стала складеність. Взаємодія сил тяжіння і відштовхування, формування різних співвідношень компонентів всередині ладу — це якраз та сфера, де проходять активні процеси становлення цілісної системи.

Очевидно, ці процеси були притаманні й розвиткові інших європейських культур. Так, багато спільного знаходимо в принципах ладової організації західноєвропейської професійної музики середньовіччя. Наявність вузькооб'ємних ладів, сполучення їх у більш складні організації, існування гіполадів, можливість переміщення тетраходів — все це уявляється здійсненням тих самих закономірностей, які простежуються у творчості угорців та закарпатців. Перемінність у народних піснях як своєрідна модуляція з однієї структури в іншу через переосмислення значення спільних звуків близька до системи гексахордів у західноєвропейській музиці. Отже, можна констатувати факт схожих способів розвитку при наявності близьких за значенням ладових структур.

Аналіз загального напрямку в розвитку ладів в угорських та закарпатських піснях виявляє тенденцію до переборення $T-S$ відношень, які характеризують ранні етапи, і до кристалізації $T-D$ відношень.

Навіть такий побіжний огляд деяких найважливіших закономірностей дає підставу твердити, що розвиток ладового мислення йде схожими шляхами (в усякому разі у європейських народів) і що в самій спрямованості його відображена безперечна логічна необхідність, необхідність формування певних

логічних співвідношень. Очевидно, не може бути кількох логік мислення, а є лише різні форми втілення найбільш загальних логічних закономірностей.

Саме в розкритті логіки мислення і виявляються специфічні національні риси музичної культури.

Звичайно, при порівнянні двох сусідніх культур ми знаходимо у них ряд спільних рис. Так, і для угорської, і для закарпатської пісні характерні широкооб'ємні лади з кількома устоями.

Найбільш чітко ж схожість виступає при абстрагуванні конструкції від самого інтонаційного життя пісні. Як уже вказувалося у перших двох розділах, значення устоїв в обох ладових системах різне, і це є результатом різних шляхів становлення ладу.

Основу угорської пісні становить конструктивно замкнений осередок, що транспонується на квінту нижче (або вище). Лад закарпатської пісні ґрунтується на переміщенні не мікроладових структур, а устоїв. Таким чином, якщо для угорців характерна тотожність обох частин ладу, то для закарпатців така тотожність не обов'язкова і навіть не типова. Зате переміщень може бути не одне, а декілька.

Вихідна фіксованість певної мікроладової структури обумовлює однотипність угорських ладів, що мають в основі пентатоніку. Закріплюється пентатоніка специфічного угорського типу. В поєднанні з оригінальною ритмікою вона зумовлює самотутність, характерність складу угорської пісні.

На відміну від угорської, закарпатська пісня надзвичайно багатоманітна за інтонаційною організацією, яка служить формою вияву своєрідності народної мови. Ми вже вказували також на дійову роль терцових зворотів, різних типів оспівування.

Різне значення ладових компонентів у закарпатській пісні виражається і в різній інтонаційній кристалізації навколо устоїв. Інтенсивне оспівування і терцове, квартове нарощування характерне для верхніх компонентів, а нижні — дістають стійкий квартовий базис. Так формується функціональне значення складових елементів ладу як таких, що несуть стійкість, опорність, або ж таких, що розвивають динамічну основу ладу.

І в угорських, і в закарпатських піснях відбувається становлення відношень всередині складеного ладу. Їх виявлення і зміцнення рівнозначне формуванню функціональних відношень в системі. Загальним для обох культур є поступове посилення стійкої функції. Ця стійкість усвідомлюється через розвиток доцентрових сил та «пригнічен-

ня» відцентрових. За своїм значенням ці функції народного ладу стають рівнозначними функціями тональної системи.

Розвиток в напрямку створення єдиної стрункої системи з багатозначними втіленнями притаманний угорській і закарпатській пісні. Проте співвідношення ладової складеності і централізації ладів в них різне. В угорській пісні переважає складеність, в закарпатській — тяжіння до єдиної організації. Неодноразово вказувалося вже на те, що і у складених ладах є об'єднуюче начало, і в складних ладах закарпатської пісні залишаються ознаки складеності, тобто виникають складно-складені лади. Зрозуміло, що в ладових явищах народної пісні не може бути однозначності, обмеженості, проте виявити певний ухил, тенденцію нам уявляється можливим.

І угорська, і закарпатська пісня в своїй основі не багатоголосні. Але і в них своєрідно відбивається здатність народного музичного мислення до різного втілення вихідної музичної думки чи її багатопланового становлення. Очевидно, ця здатність формується в будь-якій народній музичній культурі, проте форми її прояву різні. І для угорської, і для закарпатської пісні не характерний одночасний розвиток декількох ліній, зате є момент зіставлення в послідовності, закріпленій ладовою складовістю. Вслухаючись у пісні, часто можна виявити темброво-регістровий перегук в межах однієї мелодичної лінії, заспіваної одним співаком.

Складається враження, що, йдучи від спільної основи, пісенні культури закарпатців і угорців, з одного боку, і, наприклад, росіян та східних українців, з другого, приходять до різних форм. Проте обидва напрямки розвитку пісні несуть в собі багатоплановість (чи різноплановість) становлення музичної думки. Отже, неважко передбачити можливість «розгортання» по горизонталі багатоголосних пісень (що робить Кулаковський) і «згортання» в поліфонічні комплекси однолінійних (одношарових) пісень, про що говорить Барток¹.

Виходячи з розглянутих вище закономірностей побудови народних пісень, уявляється можливим побудувати гіпотезу про те, як могла б бути розвинута далі ладова система на основі закладених в ній передумов.

¹ Цілком очевидно, що тут не може бути механічного додавання, складення — йдеться про принципіальні можливості, а не ломку складного і досконалого організму пісні. Див. Л. Кулаковський. *Пісня, її язык, структура, судьбы*. «Советский композитор», М., 1962; Б. Барток, *Народная музыка Венгрии и соседних народов*, изд. «Музыка», М., 1966.

Якщо спиратися на основний конструктивний момент угорської пісні — перенесення замкненої структури на квінту, то можна побудувати схему подальших квінтових кроків ($c^1—g^1—d^2—a^2—e^3—h^3—fis^4—cis^5$), при цьому об'єднуючи попарно дві структури.

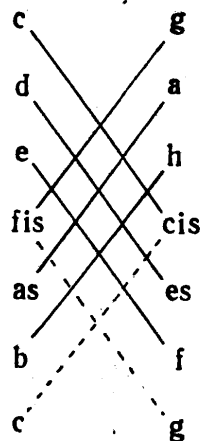
Як відомо, вихідна мелодична структура пісні тонова. Простежимо, коли саме з'явиться перше півтонове співвідношення між парними структурами. Виявляється, що це буде при зв'язку першого елементу першої пари з другим елементом четвертої. Якщо продовжити парні співвідношення, то так само зв'яжуться перший елемент другої пари з другим елементом п'ятої, III—VI₂, IV—VII₂ (62).

62

I	c_1	—	g_2
II	d_1	—	a_2
III	e_1	—	h_2
IV	fis_1	—	cis_2
V	$gis(as)_1$	—	es_2
VI	b_1	—	f_2
VII	c_1	—	g_2 т. д.

Кожна наступна пара все більше віддаляється від вихідної точки. Проте пара IV—VII₂ вже повертає назад, тому що VII₂—I₂. Починаючи звідси, зв'язки замикаються (63).

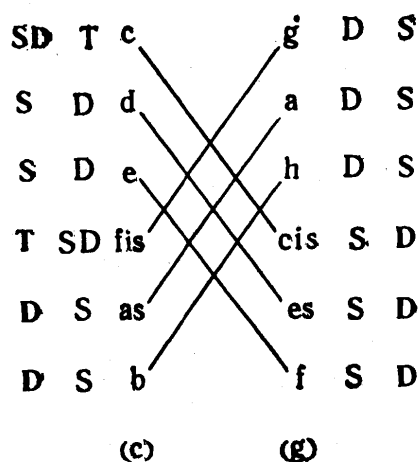
63



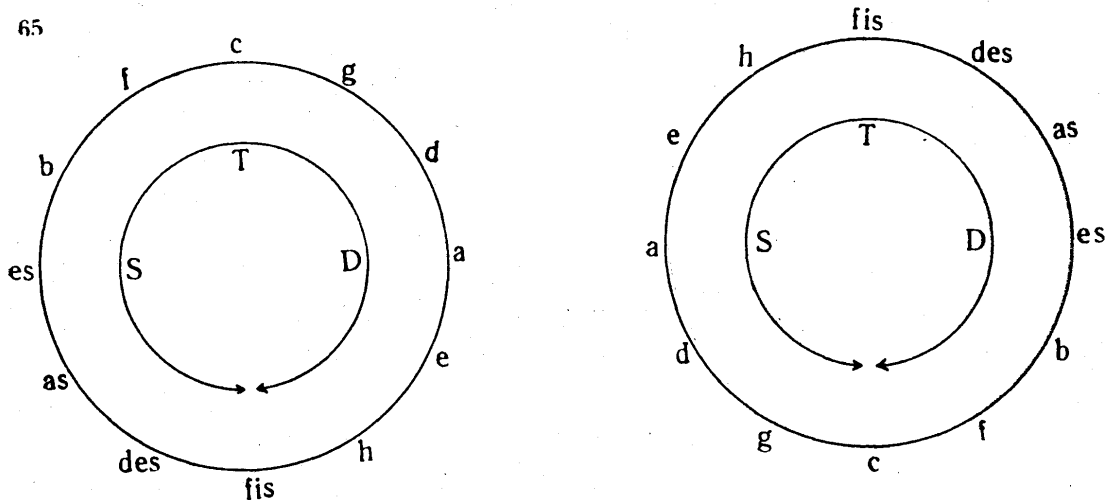
Отже, виявляється, що поворотним моментом, від якого починається рух у зворотному напрямку, є структура, розташована на віддалі тритону від вихідної.

Тритонове співвідношення як важливий конструктивний елемент проявляє себе і при оцінці функціональних зв'язків структур на віддалі квінти (64).

64



Оскільки від *fis* починається таке ж співвідношення пар, як і від *C*, то його можна прийняти за *T*. Тоді функціональне значення елементів змінюється на протилежне. Отже, на віддалі тритона знаходяться точки, в яких однаково врівноважуються *D* та *S* полюси. Якщо зобразити співвідношення елементів у вигляді квінтового круга, то ми побачимо збіг двох кругів — тих, що мають вихідне *C* або *Fis* (65).



З усього сказаного вище можна зробити такі висновки:

- 1) при парному квінтовому співвідношенні утворюється замкнена система;
- 2) ця система внутрішньо оборотна щодо звука, розташованого на віддалі тритону від вихідного;
- 3) при оберненні функціональне значення елементу змінює свій знак на зворотний.
- 4) вихідна точка, як і повторна, є моментом збігу обох знаків — обох полярних функцій;

5) отже, обидві точки можуть бути визначені як тоніки системи¹.

Ці особливості, які впливають з аналізу побудови угорської пісні, близькі музичному мисленню Бартока.

Основу тематизму Бартока становить короткий замкнений ритмоінтонаційний зворот. Його переміщення формують мелодичне розгортання, при цьому велику роль грає, зокрема, квінтове співвідношення (згадаємо яскраві теми другої частини «Музики для струнних, ударних і челести», С третьої частини та ін.). Переміщення такого інтонаційного зерна з лінії в лінію і утворює багатоголосну тканину (див. другу та третю частини квартету № 2, другу, третю й четверту частини з «Музики...»²).

Нарешті, сам принцип розвитку короткими інтонаційними імпульсами знаходить вираження в горизонтальному та вертикальному зчепленні не лише ідентичних або варійованих інтонаційних зерен, а й зовсім різних (див. першу частину квартету № 4).

Звертає на себе увагу широке застосування Бартоком обернених варіантів тем і поспівок: згадаємо лише другу, третю й четверту частини «Музики...» або першу і другу частини квартету № 2, першу частину квартету № 4. Внутрішня потреба в доповненні прямого виду оберненням, що утворює повний вид тематичного матеріалу, особливо помітна в темах — наприклад, у фіналі «Музики...», в першій частині квартету № 2, першій та другій частинах квартету № 3 та ін.

Нам здається, що таке явище не випадкове і впливає не з прагнення до контрапунктичного перетворення музичного матеріалу, а з деяких властивостей мислення. Так, внутрішня замкненість та оборотність притаманна тональній системі Бартока. В ряді творів можна виявити тритонову вісь у тональних відношеннях. Виходячи з цього, Лендваї побудував свою вісеву систему, яка справді притаманна багатьом творам Бартока.

¹ Очевидно, одну з них можна вважати «антитонікою», тонікою «анти-системи». При цьому обидві однаково стійкі. Перевага може визначатися тільки початком від даної точки.

² Тут розкривається поліфонічність мислення Бартока, відчуття ним замкнених, зокрема, квінтових структур. Розгортання ладу в багатоголосі наочно простежується в такому невеликому, але дуже цілісному творі, як «Хроматична інвенція» з III зошиту «Мікрокосмосу». При цьому стрункість системи тональних співвідношень розкривається повністю лише тоді, коли усвідомлене конструктивне значення цілісного квінтового тематичного ядра, що переміщується і зберігається при оберненні.

Проте Лендваї не досліджує генези такої системи, що створює враження нав'язування композиторові умоглядних конструкцій. Між тим, при розгляді схеми тональної спорідненості, зробленої Лендваї, вражає схожість зі схемою, виведеної з закономірностей угорської народної пісні. Більше того, саме спостереження над процесуальністю співвідношення частин системи допомагає повніше розкрити особливості функціональних взаємовідношень в ній.

Зокрема, виявлена Лендваї у Бартока рівнозначність тональностей на віддалі тритону може бути не просто констатована, а й пояснена як прояв полюсів однієї функції. Йдучи далі і пам'ятаючи про взаємну оборотність *Д* та *С* сфери при зрушенні з одного полюсу тонічної функції на інший, можна прийти до висновку про те, що у Бартока тональні зв'язки об'єднані у дві функції, які умовно назовемо тонічною і нетонічною. Кожна з них має свої полюси, розташовані на віддалі тритону. Так, при центрі *С* тонічна функція має полюси *С* та *fis*, нетонічна — *А* та *es*. Якщо тонікою буде *С* — то *Д* буде *А*, *С* — *es*. При оберненні системи *Т* стає *fis*, *Д* — *es* і *С* — *А*. Цю закономірність у побудові творів Бартока Лендваї відобразив у системі вісей, не пояснивши їх діалектичного зв'язку.

Замкненість та оборотність самої системи внутрішніх зв'язків музичного процесу знаходить своє відбиття і в оборотності всередині тематизму. Подібно до того, як повне розкриття системи передбачає зміщення полюсів функцій, так і повне розкриття тематизму можливе лише через показ його як тези — антитези.

Творчість Бартока використано для підтвердження того положення, що в мисленні справді національного композитора знаходять розвиток внутрішні закономірності народного мислення, а не тільки і не стільки сам інтонаційно-ритмічний стрій народної пісні.

Так само внутрішні принципи організації закарпатської народної пісні передбачають подальший розвиток її в професійній творчості.

Відзначимо найбільш істотні риси народного музичного мислення та перспективи їх розвитку:

1) Розвиток ладових сфер всередині складеного ладу визначає «відкритість» структури і більші перспективи тривалого мелодичного розвитку — спочатку всередині однієї сфери, потім з переключенням в іншу.

2) Складеність ладів може бути розкрита в одночасовос-

ті — в «розшаруванні» багатоголосної фактури на відносно самостійні в ладовому відношенні лінії.

3) Притаманна ладовому мисленню перемінність всередині одного цілісного ладу передбачає розвиток складних ладів, які включають в себе кілька простих, утворення полідіатоніки.

4) Стійкість квартових нашарувань дозволяє розглядати їх як тоніки — тоніки з двох кварт в септимі або октаві.

5) Функціональна перемінність складових кварт допускає біфункціональне значення квартових утворень: то як повністю T , то як $T-D$ або $T-S$ з подальшим розвитком цих сфер.

Гадаємо, що більша частина цих принципів вже знайшла свій розвиток у творчості українських композиторів, зокрема, у творчості Скорика. Завдання полягає в тому, щоб глибоко дослідити сам процес мислення композитора і вплив на нього рис народного мислення.

Одним із шляхів пізнання закономірностей народнопісенної творчості є вивчення становлення ладу як логічної системи організації звукових відношень. Тільки через усвідомлення безперервності самого процесу ладоутворення розкривається його справжня суть, бо «лад завжди перебуває у становленні», за висловом акад. Асаф'єва, «життя ладу ніколи не зупиняється»¹.

¹ Б. А с а ф'є в, Глінка, Музгиз, 1950, стор. 231.

З М І С Т

Вступ	3
Деякі принципи ладоутворення в угорських народних піснях	7
Утворення та еволюція складених ладів в народних піснях Закарпаття	19
Заключення	34

Цирикус Екатерина Ивановна
ОСОБЕННОСТИ ЛАДООБРАЗОВАНИЯ
В НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

**На материале венгерских
и украинских песен Закарпатья
(На украинском языке)**

Редактор *Л. М. Мокрицька*. Художник *М. М. Вольпов*.
Художній редактор *К. Ф. Контар*. Технічний редактор
Р. Б. Шейнман. Коректор *Є. Д. Турчин*.

БФ 29915. Темплан 1972 р. № 221. Здано на виробництво
4.VI 1971 р. Підписано до друку 7.I 1972 р. Формат 60×
×84^{1/16}. Папір друк. № 2. Умовно-друк. арк. 2,56. Обліко-
во-видавн. арк. 2,02. Зам. 406. Тираж 700. Ціна 21 коп.

Видавництво «Музична Україна»,
Київ, Пушкінська, 32.

Білоцерківська книжкова друкарня Комітету по пресі
при Раді Міністрів УРСР, вул. К. Маркса, 4.

21 КОД.

