

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. ЗДОБУТКИ МУЗИЧНОЇ НАУКИ

ОКСАНА ГНАТИШИН

ПРО УКРАЇНСЬКУ НАУКУ ГАРМОНІЇ ЯК СИСТЕМУ ІДЕЙНИХ ЗДОБУТКІВ

У контексті запроваджуваного у статті системно-концепційного дослідження музикології як конгломерату наукових надбань національної музикознавчої думки¹ важливим є вивчення наукових здобутків у галузі гармонії (акордиці²) як «ключової, вузлової, центральної дисципліни, нерозривно зв'язаної з усіма музичними компонентами»³. Певним чином організовані, ці наукові уявлення (погляди, ідеї) вчених-теоретиків разом із подібними в галузі ладу, ритму та ін. творять групу концепцій звукового співвідношення (діастематики) музичного матеріалу, долучаючись до творення внутрішньої структури музикології.

Завданням пропонованого дослідження є виявлення характеру організованості стрижневих ідей української авторської думки в науці гармонії (акордиці). Новий підхід, передовсім методологічний, полягає у їх відборі, групуванні та хронологічному впорядкуванні як складових певної цілості, відшукування внутрішніх сутнісно-філософських зв'язків

¹ Дещо про це у ст.: Гнатишин О. Деякі питання концепційної системності в українській музикології / О. Гнатишин // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 6 : Збірник наукових статей пам'яті Миколи Гордійчука. – К., 2011. – С. 142 – 154.

² Тут ітиметься саме про акордику як об'єкт спеціальної уваги музикознавців.

³ Людкевич С. Критичні зауваження до деяких проблем науки гармонії // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 312.

між ними. У результаті (і це є метою дослідження) постає умовна системна модель гармонології, яка повинна забезпечити повноту її характеристики не лише на певному історичному етапі, а загалом як невід'ємної складової музичної науки.

Уявлення про цілісний комплекс «гармонічних» ідей формується на основі вивчення усієї сукупності наукових праць цієї тематики (об'єкт дослідження). Проте детальнішому аналізу, а саме – з погляду їхньої концептуальності, характерних тенденцій, впливу на музикознавчий процес – слід піддавати вершинні дослідження, решту (інші) – враховувати як тло, звідки вирости перші, що складатиме предмет дослідження.

Згадані відбір і послідовний хронологічний аналіз індивідуальних концепцій як у вигляді часткових одиничних ідей, так і таких, що, виражаючи певний спосіб трактування теми (або гармонічного явища), складаються з кількох, буде найпростішою їхньою класифікацією. Це дасть змогу не лише уявити періодичність появи важливих досліджень, а й виявити можливі взаємовпливи, запозичення чи розвиток їх ідей в аналізі цього феномену. Концепції можуть бути також взаємодоповнюючими або такими, що варіантно інтерпретують одне і те ж явище. Усе це також буде завданням пропонованого дослідження.

В українській музичній науці гармонія як відносно самостійна наукова дисципліна сформувалася впродовж першої третини ХХ ст., виокремившись із перед тим багатоскладової музичної теорії. Українські теоретики часто попри zaangażованість у музично-педагогічну сферу, продукували й прагнули довести свої окремі часткові ідеї, або навіть комплекси ідей.

Одним із перших в українській музикології, хто теоретично опрацював свої погляди, був Б. Яворський. Його відомо новаторська системна концепція музичного мовлення з її теорією ладового ритму не передбачала виокремлення про-

блем гармонії, але враховувала ідею співвідношення окремих звуків або акордів із відкриттям закладеної в них динаміки¹.

Цю «гармонічну» ідею свого вчителя найбільше розвинув композитор і теоретик М. Рославець. У період із 1909 по 1913 р. у пошуках власної музичної системи він обґрунтував оригінальну концепцію звукових комплексів у вигляді синтетакордів з шістьма-вісьмома і більше звуками, відкривши нові «гармонієформи»².

Починаючи з середини 1930-х років стало помітно, що теорія Б. Яворського в українській музичній науці перестала розвиватися³, наступила тривала пауза в розвитку української науки гармонії (акордики), викликана несприятливими для цілеспрямованого розвитку музикології соціально-історичними умовами. Відтоді ініціатива в цій справі повністю перейшла до московських і ленінградських учених, які намітили основні принципи положення радянської теоретичної думки на тривалу перспективу. Теоретичні напрацювання в галузі гармонії радянського періоду з'являлися пере-

¹ Як видно, ця думка співвідноситься з ідеєю Е. Курта, висловленою в 1917 р., про приховану під зовнішнім рядом тонів енергію руху, яка зберігається і в акордах. Див.: Курт Э. Основы линейного контрапункта / Эрнст Курт. – М., 1931. – С. 74. Загалом сьогодні музикознавці (О. Немкович) віднесли Б. Яворського до групи європейських теоретиків (поряд із Е. Куртом, Г. Ріманом), хто на межі XIX – XX ст. представив динамічний підхід до аналізу музики на протигагу архітектонічному.

² Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Коменда Ольга Іванівна ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2004. – С. 8.

³ На початку 1930-х років впливи концепції Б. Яворського ще помітні в інтонаційній теорії одного з ідеологів радянського теоретичного музикознавства Б. Асаф'єва, який, як і його попередник, бачив акорд потенційним чинником руху, виявляв значення акорду, його цільність за положенням у ладовій системі.

важно у формі спеціальних підручників на нових методологічних і естетичних засадах, що впродовж багатьох років вважалися основоположними для всіх радянських музикознавців. Тому виокремлення ідей українських теоретиків із загального масиву праць радянського музикознавства є великою мірою умовним.

На тлі цієї науково-навчальної «гармонічної» літератури помітно виділилося ґрунтовне дослідження полтавчанина О. Оголевця. Його універсальну цілісну концепцію музичного мислення варто віднести до відкриттів, хоч попри власні новітні ідеї вона об'єктивно залишалася в річищі традицій, закладених Б. Яворським. У ній чільне місце займають питання гармонічної мови з центральним ученням про приховану гармонію. Це вчення передбачає своєрідну неподільну систему окремих ідей і навіть певних *груп ідей*. Її творять:

1) концепція унісонності музичного звуку (основою якої є рівність притягань і відштовхувань у мінімальних межах) і періодичності його існування;

2) вчення (концепція) про інтервали як взаємодію двох динамічних елементів (від простих до складніших);

3) ідея систематизації всіх гармоній, утворених 12-ма звуками діатонічної шкали з розкриттям тональної сутності всіх акордових форм;

4) вчення (концепція) про приховану гармонію, утворену в результаті сплаву протилежних рівних напруг;

5) концепція (вчення) про модуляцію, що розглядається через розкриття і розбір всіх акордів шляхом зіставлення їх місця у вихідній і наступній тональності як повній тональній системі.

У своїй праці «Основы гармонического языка» (1941) основну проблему гармонії О. Оголевець зводив не до одиничних моментів звучання вертикалі, а до логіки з'єднання гармонічних комплексів, до питань зв'язку їх між собою у повній тональній системі. Отже, О. Оголевець створив систему за своєю

суттю концепцію музичного мислення, в основі якої – природність звукового сприйняття. Наукова позиція вченого дала змогу переосмислити деякі усталені особливості гармонічного мислення, а тому не могла бути беззастережно прийнятною для строго уніфікованих, вирафінованих, із переважно однозначними й безумовно трактованими явищами праць провідних радянських теоретиків. Це призвело до їхньої відірваності від музичної творчості¹.

Спостерігши цей відрив, С. Людкевич уже в 1954 році наголошував на необхідності позбуватися розбіжності «між законами теоретиків і творчим мистецтвом музичним»², чим скеровував увагу вчених на музичну практику³. Щоправда, власної цілісної спеціально сформульованої «гармонічної» концепції С. Людкевич ніде не подав (можливо тому, що дивився на гармонію передусім як на «виразовий засіб» у музиці)⁴, проте окремі ідеї щодо певних проблем сформулював і

¹ Людкевич С. Критичні зауваження до деяких проблем науки гармонії // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 312.

² Там само. – С. 337.

³ Останньої вимоги дотримувався й сам. Так, у дискусії на тему «Нові напрями в мистецтві. Атоналізм у музиці», яка відбулася в січні 1932 року між музикантами Львова, С. Людкевич сміливо й категорично висловився за природне походження гармонії: «гармонійна зв'язь виводиться з самих фізичних законів». Ця засаднича ідея стала основою для його періодизації (хоча й у дуже загальних рисах) гармонічного розвитку музики від «світлого» етапу («від Баха до Вагнера»), етапу застою аж до пошуку нових шляхів, «змагання до змін» гармонічних основ («від появи Дебюссі») (Людкевич С. Виступ у дискусії на тему: «Нові напрями в мистецтві. Атоналізм в музиці» // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 150).

⁴ Зацікавлення митця цією сферою демонструють підручник «Загальні основи музики (Теорія музики)» (1921), «Замітки до науки гармонії» (1930), «Критичні зауваження до деяких проблем науки гармонії» (1962), а також цитовані тут статті з питань музичної естетики. Окремі думки

аргументував у вигляді «доповнень» до підручників авторів «московської бригади» та інших, деякої корекції їх позицій. Тому вони, хоч і мають на перший погляд методичний характер, але при глибшому з ними ознайомленні свідчать про самостійне бачення С. Людкевичем деяких проблем гармонії, продиктоване глибоким знанням світової музичної літератури і власним творчим досвідом, а також особливостями сприйняття музики українцями. Ці доповнення та зауваження дають підстави виділити деякі концептуальні ідеї, що можуть вважатися для нього визначальними. Серед них виділяється проблема модуляції, за якою оцінка споріднення тональностей і їх ступенів мала б, на думку композитора, проводитися шляхом співставлення передусім тонік терцієвого відношення, а за тим усіх інших ступенів обох тональностей. Звідси випливає й ідея класифікувати споріднення тональностей і його ступенів, в основі якої п'ять груп тональностей¹. С. Людкевич висунув також нову ідею «прототипу і первозору» для українців хроматичної модуляції як найпростішої для подальших, похідних від неї не тільки з огляду методичного (бо сприяє розвитку музичного слуху й логічному розумінню модуляції, розвиваючи «модуляційну ерудицію»), а ще й через її близькість і зрозумілість для природного (вокального) відчуття ними хроматичних змін мелодії². «Нашому все-таки

принагідно читаємо в інших розвідках (тут оминаємо питання гармонізації народних пісень, що вельми цікавили композитора). Усвідомлюємо назрілу потребу належною мірою систематизувати й повно вивчити «гармонічні» погляди С. Людкевича з метою подати цілісний портрет знаного теоретика.

¹ Людкевич С. Критичні зауваження до деяких проблем науки гармонії // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 330.

² Людкевич С. Замітки до науки гармонії // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 286.

ще більше вокальному, почуттю прояви модуляції (у співі) виражаються перш усього хроматичними змінами мелодії, тому й хроматична модуляція – у відрізнення від альтерації – повинна бути нашому вухові найбільш близька й зрозуміла», – писав С. Людкевич¹. Сказане дає підстави говорити про естетичну вокально-гармонічну концепцію модуляції вченого.

Розглядаючи акорди (консонанси і дисонанси) з погляду концентрації в них заспокоєння і напруження, «згідні» і «незгідні» до завершення думки, С. Людкевич наголошував ще й на їх (акордів) взаємовідношенні як «головній рушійній виразовій силі гармонії»². Ці особливості композитор спостеріг на тлі усього гармонічного розвитку музики, який рухався в напрямі від самостійного значення консонансів до їх поступового заміщення дисонансами як більш придатними до вираження «вражень» і «почувань» і навіть «майже цілковитого знівелювання понять консонансу й дисонансу та шуканням зовсім нових основ гармонії у вигляді “цілотонної”, “чвертьтонної”, “дванадцятитонної атональної” системи etc., що являються у різних модерних інноваторів»³. На думку С. Людкевича, ці новації не стали рівноцінним замінником «дотеперішньої, позірно поваленої, гармонічної основи»⁴.

На жаль, попри безсумнівно глибоко аргументовані зауваження щодо недоліків у «основоположних» працях радянських теоретиків, багатьом питанням С. Людкевич так і не приділив окремої спеціальної уваги, проте навіть зацікавлення «головними ключовими проблемами гармонії» забезпечує йому провідну роль у розвитку української науки гармонії.

¹ Там само. – 289.

² Людкевич С. До деяких питань музичної естетики // Там само. – С. 200.

³ Людкевич С. Основи музичної естетики // Там само. – Т. 1. – С. 160.

⁴ Там само. – С. 160.

Тим часом поодинокі дослідження проблем гармонії іншими українськими музикознавцями у 1940–1950-х роках «розчинилися» в численних зверненнях до теми російських радянських учених з Москви і Ленінграда¹.

Тенденція до звуження тематики, її концентрація переважно на аналізі застосування гармонічних засобів у творчості російських композиторів, перебільшена увага до загальних історичних тем і недостатня до новітніх конкретно-стилістичних гармонічних особливостей та ін. свідчили про триваючий застій у творчості та музикознавстві. Це відобразилося в дискусії щодо проблем музичного мистецтва на сторінках журналу «Советская музыка» в 1957–1962 рр., а згодом і в окремих спеціальних збірниках, яка охопила багато важливих гострих питань. Деякі публікації в боротьбі за «чистоту стилю радянської музики» та проти «модерністських вироджень» негативно оцінювали політональність, дисонуючі акорди, полілінеаризм, зв'язок складних, часто «непізнаваних», гармонічних комплексів на основі метроритмічного розвитку. Інші містили критичну оцінку радянської науки про гармонію, яка, на думку їх авторів, не відображає новітніх явищ у творчій практиці. У підсумку намітився новий ширший підхід до складних явищ сучасної музики, до того ж уперше після багатьох років замовчування предметом обговорення стали гармонічні системи зарубіжної музики ХХ століття.

Українські музикознавці не брали безпосередньої участі в цій дискусії на сторінках центральних видань, проте їх подальша праця зазнала її впливу. У контексті виголошеного

¹ У річищі переважаючих у них у ті роки тем про гармонічне письмо окремих композиторів виділяється хіба аналіз С. Людкевичем «Музичної мови в оригінальних хорових творах і опері «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича» (1946 – 1947) та «Гармонічна мова М. Леонтовича» (1957) (Людкевич С. Гармонічна мова М. Леонтовича / С. Людкевич // Питання історії і теорії української музики : зб. ст. – Вып. 1. – Львів, 1957. – С. 16 – 25).

різноголосся думок сьогодні сприймаємо не лише вперше зауважений С. Людкевичем згадуваний відрив від музичної практики, а й його зважену позицію (на жаль, тоді неопубліковану): «<...> Не можна говорити, що гармонія вже вичерпала свої можливості. Нові твори справжніх творців-новаторів радянської і зарубіжної музики вказують явно, що гармонія все шукає собі нових форм виразності, не пориваючи з дотеперішніми осягами функціональної гармонічної техніки. І коли випадково який із наших чи чужих композиторів у пошуках нового в гармонії опиняється деколи на грані тональності чи атональності, то такий капризний виїмок не творить зриву з традицією: той сам композитор майже рівночасно творить далі на ґрунті функціональної гармонії»¹.

Через те, що українська наука гармонії післявоєнних і подальших радянських років не позиціонувала себе самостійно, а була складовою потужної за кількістю праць і багатством тематики радянської музично-теоретичної науки, українська гармонологія² репрезентувалася дослідженнями різних тематичних спрямувань, зокрема й працями, що не залишилися непоміченими в тогочасному радянському музикознавстві (М. Тіца, В. Золочевського, Т. Кравцова та ін.), а деякі й сьогодні залишаються серед найвагоміших здобутків української гармонічної науки (З. Штундер, Б. Фільц, М. Скорика, Я. Якуб'яка та ін.).

Початок 1960-х років позначився появою праць із новими, інколи навіть систематизованими і (що не менш важливо) добре аргументованими теоретично ідеями. Такі помічаємо, зокрема, у дослідженнях гармонії (часто нерозривно

¹ Людкевич С. До деяких питань музичної естетики // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 201.

² Тут беремо до уваги переважно наукові праці, опубліковані в Україні.

від ладу) як сфери, де відбуваються не поверхові, а найбільш глибокі зв'язки народно-музичної ладогармонічної системи мислення з професійно-композиторською. Від середини 1960-х років цій темі були присвячені праці українських теоретиків В. Золочевського «Ладо-гармонічні основи української радянської музики. (Деякі питання народності)» (1964) та З. Штундер «Народно-ладовые основы гармонии Н. В. Лысенко» (1965)¹.

Дослідження В. Золочевського слід розглядати в контексті згаданої дискусії з питань оновлення гармонічної мови. Тоді у вирі пошуків нових засобів М. Тиц висунув ідею про те, що «однією з форм якісного оновлення музичної мови через її спрощення є діатонізація гармонії <...> Цю тенденцію певною мірою можна вважати своєрідною реакцією на інтенсифікацію хроматизмів та енгармонізмів, характерну для деяких творчих напрямків у європейській музиці другої половини ХІХ та першої половини ХХ століть»².

Такі погляди позначилися на гармонічній концепції учня М. Тица В. Золочевського при визначенні ним національної специфіки ладо-гармонічних утворень і процесів в українській радянській музиці. Музикознавець побудував свою теорію на особливостях гармонічного мислення в системі діатоніки. Спираючись на вихідну тезу про мелодію як носія гармонічного потенціалу, В. Золочевський розглянув при-

¹ Звернення дослідників до цієї теми в ті роки, як зауважив Я. Якуб'як, можна б пояснювати відомою «однобічно трактованою естетичною сентенцією, за якою творцем мистецтва є народ», підтриманою ідеологічно і політично, якби не продемонстроване З. Штундер розуміння вирішального значення Лисенкової індивідуальності вже у виборі фольклорного матеріалу, як також повної підтримки дослідження з боку С. Людкевича, незадоволеного попередніми спробами у цьому напрямі.

² Тиц М. О некоторых особенностях гармонии в музыке нашего времени / М. Тиц // Советская музыка. – 1967. – № 1. Передрук: Тиц М. Про деякі особливості гармонії в музиці нашого часу // Тиц М. Про сучасні проблеми теорії музики : зб. ст. / М. Тиц. – К. : Муз. Україна, 1976. – С. 114.

таманне українській народній музиці секундове та секундово-терцієве сполучення, коли «кварто-квінтові співвідношення щаблів у діатонічноладовій будові часто відіграють роль розімкнення, розриву єдиної лінії суміжнощабельності». Ця та інші ідеї (окремі з яких не були новими у світовому музикознавстві, або спостерігалися в мелодіях багатьох народів), зокрема «рівнопотенціальності» в українській народній гармонії кожного щабля при незмінній ладотональній будові (ладова функція щабля); набуття акордами в діатоніці різних ладofункціональних властивостей, різного виражального значення щодо ладової опори та відносно самих себе залежно від контексту; зібрання в кадансі перед останнім звуком якомога більше щаблів гармонії, аналогічного закону концентрації художніх ресурсів наостанку, характерного для українського багатоголосся; вкоріненості бі(полі)функціональності, бі(полі)ладовості та бі(полі)тональності в українській народній музиці творять безсумнівно системну концепцію музикознавця¹.

Дві наступні теоретичні концепції виявляють індивідуально-стильовий ракурс дослідження гармонії. Так, З. Штундер виявила концепцію відображення української народної ладовості і гармонічності в музиці М. Лисенка як специфічну рису його стилю. Вона також системна за своєю

¹ Зазначимо, що С. Людкевич, який цікавився новими дослідженнями музикознавців, вказав на «глибоке непорозуміння» «протиставляти мажоромінорну систему, як «хроматичну», народній українській «діатоніці». Як глибокий знавець фольклору, він наголошував, що «народна українська музика, як і гармоніка Лисенка, стоїть твердо на ґрунті мажоромінорної системи, вибираючи собі будь-які ладові, строго діатонічні або хроматизовані, структури <...> Українська народна пісня не є ніяк строго діатонічною, а закрашена альтераціями і ладовою мінливістю» (Людкевич С. Рецензія на статтю В. Золочевського «Про діатоніку гармонії М. В. Лисенка та її розвиток у творчості деяких українських радянських композиторів» // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 640).

суттю, бо передбачає послідовний виклад сформованих ідей, підтверджених музичними зразками. Серед них виділяються: ідея інтонаційного втілення М. Лисенком окремих ладів із урахуванням усіх інших компонентів форми – ритміки, структури, жанру; перенесення композитором у свої твори принципів ладової будови одноголосних українських пісень і створення ним оригінальної народно-ладової гармонії і модуляції (наприклад, ясної функціональності, яка веде навіть до симетричної будови мелодії; типовості для кожного ладу мелодичних зворотів, їх зв'язку з певним місцем у структурі пісні і зі смыслом слів; двох видів народно-пісенної ладової перемінності (тобто «вповні сформованої системи»), відмінної від ладової перемінності в інонаціональних піснях, як основи модуляцій у творах М. Лисенка).

Ідею драматично-психологічної образності гармонічної мови К. Стеценка запропонував С. Лісецький¹. Вона (образність) забезпечується розвитком акордики у двох напрямках: один із них близький до творчих знахідок сучасника композитора – М. Леонтовича (що їх у вигляді дисонантних ланцюжків із розв'язкою в консонанс описав С. Людкевич), «<...> другий напрям – використання акордів нетерцової будови [що автор вважає впливом М. Лисенка. – О. Г.] (тут мають місце поліфункціональні і політональні акордові “вкраплення”). Індивідуалізація окремих гармоній, посилення драматургічної ролі окремого акорду нетерцової будови, гармонічних послідовностей аж до набуття ними ролі лейтгармонії – усе залежить від „загального спрямування до драматизації і психологізації окремих елементів музичної мови»². Загалом концепція С. Лісецького з її врахуванням психологічного аспекту в тлумаченні виражально-

¹ Лісецький С. Гармонія К. Стеценка / С. Лісецький // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник) / ред. колег. : І. Ф. Ляшенко (гол.). – Вип. 7. – К. : Муз. Україна, 1972. – С. 58 – 78.

² Лісецький С. Гармонія К. Стеценка / С. Лісецький // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник) / ред. колег. : І. Ф. Ляшенко (гол.). – Вип. 7. – К. : Муз. Україна, 1972. – С. 59.

сті гармонічних явищ співвідноситься з подібними поглядами С. Людкевича.

Провідну ідею Я. Якуб'яка можна сформулювати як «порівняння структур різних рівнів гармонічної мови композитора з моделями структур відповідних рівнів у народній творчості»¹. Реалізація концепції полягає в розгляді дослідником «горизонтального аспекту гармонічної мови професійної музики – функціональності акордів – з погляду відображення в ній властивостей народного одноголосся»² і «відображення фольклорного впливу в акордових структурах професійної музики»³ з умовою врахування «прояву в останніх окремих елементів, які в одноголосному фольклорі значення гармонії не мають»⁴. Дослідження містить важливі ідеї (погляди): урахування системної тріади фольклор – композитор – слухач⁵; впливу народного одноголосся на гармонічну функціональність лисенкової музики у зв'язку з формою (вказуються два випадку прояву такого впливу)⁶; умовної класифікації принципів утворення акордики, зумовленої особливостями психології сприйняття і психології пам'яті⁷; виявлення причин декодеризації акордової структури музичного твору як «національної» у процесі сприйняття.

Концепція Я. Якуб'яка демонструє певні паралелі з дослідженням З. Штундер як стосовно звернення до української му-

¹ Якуб'як Я. В. Влияние народного одноголосия на профессиональную гармонию (на материале творчества украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Якуб'як Ярема Васильевич. – К., 1978. – С. 8.

² Там само. – С. 12.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 13.

⁵ Там само. – С. 3.

⁶ Там само. – С. 9.

⁷ Якуб'як Я. В. Влияние народного одноголосия на профессиональную гармонию (на материале творчества украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Якуб'як Ярема Васильевич. – К., 1978. – С. 14 – 17.

зики (щоправда, віддалених у часі: М. Лисенко – сучасні українські композитори), так і врахування європейського фактора (З. Штундер звернула увагу на деяку неоднорідність лисенкового стилю в переважанні народні прийоми музичного вислову, або прийомів професійної західноєвропейської і російської музики, а Я. Якуб'як відзначив дотримання сучасними українськими композиторами європейської традиції мислити мелодичні побудови разом із відповідним гармонічним напруженням і, отже, потребою вироблення пов'язаних з фольклорними елементами акордових структур).

Крім того звернемо увагу на врахування Я. Якуб'яком психологічного, рецептивно-естетичного, інтерпретативного (семантичного) та стильового¹ аспектів, що свідчило про пряму спадкоємність з поглядами С. Людкевича і врахуванні його, К. Квітки положень про типізацію українських народних пісень для своєї побудови відповідних моделей, чим дуже відрізнялася праця львів'янина від подібних досліджень більшості радянських музикознавців². Обидві концепції львівських музикознавців мають яскраво виражений національний характер підходу до вивчення теми.

¹ Конкретно щодо цього Я. Якуб'як наголошував на відмінному трактуванні акордики однакової структури в різних національних школах, залежному від її зв'язку з цілим; її «зрозумілість» він, як і Людкевич, пов'язує з відповідним художнім стилем (там само).

² Заради об'єктивності варто зазначити, що здобутки українських музикознавців у виявленні гармонічних особливостей індивідуального стилю композитора інколи бралися до уваги московськими вченими, і навіть розвивалися ними в аналізі творчості радянських композиторів. Так, наприклад, Н. Гуляницька, досліджуючи гармонічну мову Т. Хреннікова, виявила на ладозвукорядній основі з її традиційною і нетрадиційною модальністю певну гармонічну систему, яку творить терцієва гармонія композитора з її міжакордовими зв'язками («акордопоєднаннями»), а далі співвідношення тональних зон. Див.: Гуляницкая Н. О стилистике гармонического языка Т. Хренникова / Н. Гуляницкая // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – Вып. 7 / сост. : В. И. Зак, Е. И. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1989. – С. 36 – 56.

Жанрове осмислення гармонічних особливостей представлене в тогочасній українській музикології концепцією залежності різних виражальних функцій гармонії від контексту солоспіву та його художньо-образного змісту (Б. Фільц). Її суть розкривається через комплекс гармонічних чинників: 1) гармонія як чинник логіки музичного мислення та музичних побудов, що розчленовує твір на окремі структурні ланки (епізоди, періоди, речення, фрази...); 2) гармонія як супроводжуючий фон (гармонічний виклад акомпанементу); 3) гармонія як засіб психологізації образу, ладо-гармонічна обумовленість розвитку гармонічного задуму; 4) звукозображальні властивості гармонії (ілюстративні прийоми, фонізм акордів, терцеві та кварто-квінтові співзвуччя); 5) гармонічна колористика («вібруюча» гармонія, багатозвучні кластери тощо)¹. Зазначені чинники впливають і на драматургію твору. Цей підхід дав змогу виявити гармонічні особливості музичної мови Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та інших українських митців подальшого покоління (Л. Дичко, В. Бібіка, Ю. Ішенка), а відтак – стверджувати належність цієї концепції до закладеної С. Людкевичем згадуваної традиції. Ця належність (передусім тематична) виявилася в дослідженні гармонічних прикмет українського солоспіву з урахуванням їх індивідуально-стильових модифікацій, тобто самої музичної творчості, але не позбавила впливів інших теоретичних концепцій: помітними є впливи ідей Ю. Тюліна (у значенні психофізичних основ сприймання звукозображальності акордики), спорідненість із ідеями Я. Якубяка та ін.

Дослідження цілісної ладоінтонаційної організації музичної тканини хорових акапельних творів українських радянських композиторів (Н. Семененко) представило концепцію розкриття «семантичного підтексту гармонічних явищ і об-

¹ Фільц Б. М. Гармонія солоспіву / Б. М. Фільц. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 5.

разно-динамічних процесів хорової фактури»¹, основу на ідеї ладу Б. Асаф'єва як інтонаційної сукупності мелодико-гармонічних зв'язків. Відбиття фольклорно-інтонаційних рис в акапельних хорах українських радянських композиторів простежується в мелодико-лінійній, структурно-вертикальній (акордово-гармонічній) площинах. Значна увага приділяється «розкриттю семантичної визначеності, національній конкретизації окремих інтонаційно-гармонічних зворотів, співзвуч, характеристичності їх специфічної образно-драматургічної ролі в музично-поетичному контексті твору»².

Нетиповим для української музикології, але характерним для московсько-ленінградської теоретичних шкіл, які мали на це першочергове «право», є дослідження загально-теоретичних проблем гармонії (як і ладу та форми). Маємо на увазі працю С. Орфеева «Одновисотні тризвуки і тональності», яка, як і належало, носила на собі відчутний вплив Л. Мазеля і Ю. Тюліна, зокрема висновків першого щодо розширення поняття однойменної тональності. Присвячена окремо взятому явищу, «колеристична» концепція С. Орфеева пояснює різне ладове забарвлення мажору і мінору з позицій безпосереднього зіставлення однойменних тональностей або тризвуків (і однотерцієвих тризвуків) як «значно яскравіше», «породжуючи певні колористичні ефекти й відображуючи емоційні настрої»³.

Кінець 1960-х і початок 1970-х років у розвитку радянської музично-теоретичної науки позначений ще й переглядом попередніх концепцій як відповідно до спостережених у музичній творчості проявів, так і з метою виділити і навіть

¹ Семененко Н. Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики (на матеріалі хорів а капела українських радянських композиторів) / Н. Ф. Семененко. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 10.

² Там само. – С. 11.

³ Орфеев С. Одновисотні тризвуки і тональності / С. Орфеев. – К. : Муз. Україна, 1969. – С. 13.

вивищити досягнення «передових теорій» радянського музикознавства, або просто наблизити чи застосувати відомі вчення про гармонію (форму, поліфонію, ритм, фактуру та ін.) до «реалістичної» сучасної музики, як до цього закликали учасники вже згадуваної дискусії. Показовою в цьому контексті є концепція «ладового ренесансу» в музиці ХХ століття¹ М. Тіца, розвинута й викристалізована на основі переусвідомлення концепцій Х. Рімана і Б. Яворського в новій музичній реальності. Він переглянув багато положень традиційної теорії гармонії (яка виробила принципи аналізу гармонічних явищ і основні категорії на прикладах класичної музики), розширюючи історичні межі розгляду проблеми гармонії від старовинної музики до сучасної композиторської творчості. М. Тіц розглянув особливості гармонічного стилю загалом з урахуванням єдності з іншими елементами. Піддаючи критичному переосмисленню твердження про одну певну тональну функцію кожного акорду, музикознавець висунув ідею розширити його до розуміння лише «функціональності як основоположного принципу», бо вважав, що не можна ігнорувати інші функції (як не можна обмежувати кількість гармонічних функцій). Відтак складовими його концепції стали положення про наявність функцій не тільки в консонуючих (*T, S, D*) співзвуччях, а й у будь-яких дисонуючих акордах і навіть сполученнях в одному акорді кількох функцій; про видозміну стабільної функції акорду. Доведення вченим «факту можливого сполучення в одному акорді кількох функцій» привело його «до констатації в модуляцій-

¹ «Будь-який новий крок уперед в розвитку мистецтва може миститися тільки як подальше вдосконалення й оновлення тих засобів виразності, які у своїй основі пов'язані з тими, що вже виправдали себе раніше», – писав М. Тіц (Тіц М. Деякі проблеми теорії / М. Тіц // Тіц М. Про сучасні проблеми теорії музики : зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1976. – С. 28).

ному процесі стадій або зон одночасного <...> співіснування різних ладових тональностей»¹.

Якщо концепція М. Тіца відповідала певній тенденції в радянському музикознавстві, то концепцію М. Скорика слід вважати в цьому сенсі новаторською. І не лише тому, що спеціально присвячена акордиці в музиці композиторів ХХ ст. (К. Дебюссі, М. Равель, О. Скрябін, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Б. Барток, Д. Шостакович), звуковий матеріал яких доти спеціально не досліджувався, а передусім тому, що більша частина нової акордики в музиці ХХ ст. (зокрема її звукокомплекси) не піддавалася звичному аналізу. Тому М. Скорик у процесі дослідження та систематизації акордових структур сучасної музики зосередився на дискусійних питаннях: 1) класифікації та позначенні акордових структур; 2) виразності акорду як звукового феномену. При цьому музикознавець наполягав на розмежуванні понять функціональності та фонізму, що траплялася в теоретичних працях. Провідна ідея М. Скорика викристалізувалася під впливом ідей Ю. Тюліна (про «колористичне нашарування» акорду) та відштовхуючись від поглядів О. Оголевця (щодо ідеї альфних та бетних показників (функцій) ступенів ладу, а звідси й згаданої функціональної характеристики інтервалів. Тут виявилася певна заочна полеміка між О. Оголевцем і М. Скориком на предмет правомірності акустичного визначення ладових, мелодичних функцій. На думку М. Скорика, функції окремих звуків можна визначати не на акустичній, а на суто мелодичній основі, бо (і в цьому він посилається на дослідження Г. Вірановського) саме в інтонації, як основі музики «наш слух може розрізнити те особливе, специфічне, національне, а

¹ Тіц М. Деякі проблеми теорії / М. Тіц // Тіц М. Про сучасні проблеми теорії музики : зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1976. – С. 27.

також неповторно індивідуальне, що притаманне конкретному творові або стилю, певному народові або окремому автору»¹.

Таким чином, концепцію М. Скорика можна означити як концепцію фонізму акордики, яка впливає із засадничої ідеї виражальної сутності й естетичної функції акордових утворень, тобто передбачає розуміння гармонії як взаємодії «двох основних її властивостей: 1) характеру звучання акордової вертикалі, що диктується акустичною побудовою акорду; 2) положення акорду в звуковій горизонталі (ладу, тональності). Ці особливості прийнято називати фонізмом акорду і функцією акорду. Їх взаємозв'язок нерозривний і багатогранний»². В основі концепції музикознавця – поняття (концепт) напруження: «будь-який мелодичний інтервал має своє напруження в музиці, яка базується на системі тон-півтон, причому його величина залишається незмінною, незалежно від ступенів ладу, що її складають»³. Ступінь мелодичного напруження у певний спосіб впливає на сонорний ефект одночасного звучання двох звуків. Взаємозв'язок фонізму і функціональності в акордовій вертикалі полягає, на думку М. Скорика, у сприйнятті акорду «як єдиного цілого, у якому виникають істотно нові властивості, що не містяться в окремих звуках» і якому «властиві свої закони і своя звукова ієрархія»⁴. «Багатозвучний акорд – це складна організація звуків. Його виражальні якості залежать не тільки від складу, а й від взає-

¹ Вирановский Г. О возможностях дальнейшего развития теории ладовых функций / Г. Вирановский // Проблемы лада. – М., 1972. – С. 89.

² Семененко Н. Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики (на матеріалі хорів а капела українських радянських композиторів) / Н. Ф. Семененко. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 4.

³ Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття / М. Скорик. – К. : Муз. Україна, 1983. – С. 19.

⁴ Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття / М. Скорик. – К. : Муз. Україна, 1983. – С. 17.

морозміщення звуків, тому кожний акорд – це окремий об’єкт дослідження»¹.

Систематизація акордів впливає у М. Скорика з принципу визначення основного тону, а саме – пошуків у будь-якому співзвуччі найсильнішого звукового комплексу, який слід вважати основою акорду, та додавання до нього інтервалів, виражених числом, що вказує на кількість півтонів. За цими звуковими комплексами пропонується класифікувати акорди в музиці ХХ ст., тому систематизація М. Скориком акордики за кількісною ознакою (двозвучні, тризвучні... аж до дванадцятизвуччя) в музиці ХХ ст. має прикладне значення. І хоча, як спостеріг Я. Якуб'як, «на відміну від П. Гіндеміта, М. Скорик не ставить собі за мету дослідити механізм зв'язку акордів між собою (інакше кажучи, логіку акордової послідовності), як також міру акордового напруження», його теорія «може мати практичне застосування; насамперед як доповнення і уточнення тих моментів в теорії П. Гіндеміта, що стосуються визначення основного тону в акордах»².

Урахуванням естетичного та психологічного аспектів теоретичне дослідження М. Скорика продовжує українську традицію, започатковану Б. Яворським та С. Людкевичем.

Керуючись постулатом Б. Асаф'єва про мелодичну інтонацію як найважливіший фундамент музичного мислення, у 1980-х роках було продемонстровано бачення гармонії в системі інтонаційних зв'язків, а саме – як «компонента музичної інтонації», що фокусує увагу на вертикальних закономірностях, акцентує ці якості...»³. Концепція містить комплекс гармонічних ідей: гармонічної функціональності як єдності двох проти-

¹ Там само. – С. 38.

² Якуб'як Я. Теоретичні праці Скорика / Ярема Якуб'як // Мирослав Скорик : зб. ст. / ред.-упоряд. Я. Якуб'як. – Львів : СПОЛОМ, 1999. – С. 118.

³ Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. Кравцов. – К. : Муз. Україна, 1984. – С. 56.

лежних тенденцій (стиснення функціональної якості і нескінченність форм її прояву); багатоголосної вертикалі як здатності музичного мислення володіти просторово-часовою координацією багатоголосся; множинності форм виразу гармонічної інтонації; гармонічної інтонації як елемента інтонаційного комплексу. Ця також системна за своєю суттю концепція побудована на використанні положень, які безпосередньо відображують ставлення до гармонічної інтонаційності в музиці (теорії змінних функцій Ю. Тюліна, функціональної теорії Х. Рімана, поглядів Л. Мазеля, В. Золочевського, Ю. Холопова та ін.).

Задекларований цілісний погляд на гармонію з позицій особливостей музичного мислення відкривав нові широкі перспективи для її дослідження. До кінця 1980-х років гармонію вивчали ще й як специфічну музично-логічну систему, яка безперервно розвивається як компонент цілісної системи музичного мислення, маючи ієрархічно складну, системну структуру. Запропонована Л. Білошицькою концепція музично-логічної системності гармонії відрізнялася від попередніх традиційних двома моментами: крім загальноприйнятих ладу і гармонії до компонентів музичної логіки було віднесено ще й фонізм, і всі три компоненти розглядалися як генетично взаємопов'язані. Крім того, фонізм, лад та гармонія, що відображають різні структурні рівні гармонічної логіки, співвідносилися як елемент, зв'язок та цілісність. Процес формування логіко-гармонічної системи будь-якого історичного виду (докласичної, класичної, сучасної) пов'язувався з активною участю в ньому всіх 9-ти компонентів. Було зроблено висновок, що «еволюція гармонії як специфічної музично-гносеологічної системи відбувається, з одного боку, завдяки внутрішньому джерелу саморуху у вигляді діалектичної взаємодії фонізму і ладу, а з

другої – під впливом зовнішніх, більш ємких, логічних закономірностей»¹.

Стислий аналіз чи не найпомітніших гармонічних концепцій українських музикознавців у своєму умовному виокремленні творить, нагадаємо, початкову класифікацію навіть за своїм хронологічним порядком. Водночас усі наукові уявлення систематизуються ще й за тематичними напрямками. Вони відображають «гармонічні» зацікавлення з можливою перевагою одних над іншими на кожному окремому хронологічному відтинку. Ознайомлення з повним «репертуаром» українських досліджень у галузі гармонії радянського періоду виявило основні вектори спрямувань наукової думки². Ними були, загально формулюючи, іманентність гармонії, гармонія стилів і жанрів, гармонічні особливості народної музики та їх прояв у професійній творчості, особливості гармонічного мислення. Переважання одних над іншими з роками змінювалося, але завжди «не співпадало» з такою ж за тематикою загальною «масою» здобутків радянської гармонології. Не всі з них виявилися однаково плідними на чітко сформульовані, всебічно теоретично аргументовані та значимі для подальшого музикознавчого процесу ідеї.

Вибір і загальний аналіз ідейних напрацювань української науки гармонії виявив два помітні «потокі» (вектори) впливів, які іноді поєднуються (як, наприклад, у дослідженні М. Скорика). Один – західний, через С. Людкевича в Галичині, учня віденської та лейпцизької теоретичних шкіл, із більш чи менш виразними впливами поглядів Г. Адлера,

¹ Білошицька Л. Гармонія як музично-логічна система / Л. Білошицька // Українське музикознавство : республ. міжвідомч. наук.-метод. зб. – Вып. 21 / ред. кол. : І. А. Котляревський (гол.) та ін. – К. : Муз. Україна, 1986. – С. 74.

² Автор цих рядків проаналізувала тематику близько 100 наукових розвідок і, об'єднавши їх у певні групи, уклала порівняльну хронологічну таблицю зацікавлень українських та інших теоретиків у галузі гармонії радянського періоду.

Х. Рімана, Е. Курта, А. фон Цемлінскі, Р. Штьора). Другий – східний, передусім від Б. Яворського в Києві¹, пізніше учня московської теоретичної школи (в особі С. Танєєва)², а також Л. Мазеля, Ю. Тюліна. Перші двоє відрізнялися за характером підходів: погляди Людкевича-теоретика визначала передусім композиторська творчість³, тоді як формуванню концепції Б. Яворського завдячуємо виключно аналітичному складу мислення автора. З іменами саме цих видатних теоретиків слід пов'язувати дві гілки пізніших наукових зацікавлень українських музикознавців у сфері гармонії: зосередження ідей навколо суті окремих гармонічних явищ у композиторській творчості з особливим акцентом на їх виразовому (естетичному) значенні з одного боку та виявлення універсальних законів музичного мислення з іншого. Якраз у цих напрямках помітні найкращі досягнення (і найвиразніші в концептуальному відношенні праці) українських теоретиків, які здебільшого творять проблемне обличчя української науки гармонії у ХХ столітті, хоч і не без впливу визначних радянських учених московської та тоді ленінградської наукових шкіл, які формували стан і розвиток усього тодішнього музикознавства на теренах СРСР. І йдеться тут не про безпосередніх учнів, а про більш чи менш помітний (і не завжди прямолінійний) вплив

¹ Відображаючи деякі загальні віяння в науці і філософії, погляди теоретиків-сучасників іноді розвивалися в одному напрямку (як це помітно, наприклад, в акцентуванні мелодичної сторони гармонії у теоріях Б. Яворського і Е. Курта).

² Щоправда, теорія ладового ритму вченого була опрацьована ще до його від'їзду до Москви.

³ «Без основного глибокого аналізу творчої музичної практики теоретичних положень творити не можна», – вважав С. Людкевич (Людкевич С. Критичні зауваження до деяких проблем науки гармонії // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 313).

концепцій С. Людкевича і Б. Яворського на представників молодшої генерації українських теоретиків.

Зі здобуттям Україною незалежності попри географічне розширення «науково-гармонічного» вислову за межі столичного Києва помітним стає започаткування або відновлення непопулярних до того часу напрямів, оновлення (а частіше «вживання» в інші умови) методів викладання курсу гармонії (переважно на основі вивчення найкращого досвіду минулого), зокрема із застосуванням новітніх бачень (наприклад, оригінальної систематизації відомостей про будову музичних форм С. Шипа з його конкретизацією акордики в контексті музичної фактури. 1998), програмних методик і навіть перегляд попередніх концепцій (наприклад, Б. Луканюком теорії тонального споріднення у вченні про модуляцію, 2007). Так, спеціальну увагу дослідників гармонії привернули теоретичні питання історично-стильової гармонії¹, давні пласти музичного матеріалу, а саме монодії (тут вирізняються дослідження І. Чижик «Ранні форми гармонії», «Віртуальна форма гармонії в умовах монодії» та ін.), психологічні аспекти образності гармонії², функціональна гармонія як особлива практика роботи з часом в її психологічних і онтологічних аспектах (Б. Стронько).

Новітні «гармонічні» зацікавлення поки що (за невеликим винятком) характеризуються невизначеністю ані щодо наявності справді наукових концепцій, ані вектора спрямування, міри їхнього увиразнення, як також місця досліджуваного явища у загальному процесі розвитку музикології, тобто здат-

¹ Гармонія в музиці романтиків / І. Б. Пясковський // Дослідження. Досвід. Спогади. – Вип. 6. – К., 2005. – С. 22–42; Пяковська Л. Проблема взаємозв'язку гармонії і форми в музиці імпресіонізму / Л. Пяковська // Дослідження. Досвід. Спогади. – Вип. 3. – К., 2002. – С. 21–30.

² Фільц Б. Гармонія як засіб психологізації образу (на матеріалі солоспіву М. Колесси на слова Лесі Українки «Я марила всю ніченьку» / Богдана Фільц // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 4 : Міжвідомчий збірник наук. ст. на пошану д-ра мист-ва, проф. Марії Загайкевич. – К. : НАН України, Ін-т мист-ва, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2009. – С. 29–34.

ності до продовження-поглиблення та ін., а відтак забезпечення поступу в галузі. На сучасному етапі розвитку гармонології треба зважати на «гостру потребу у виробленні національної концепції вчення про гармонію, яка неодмінно враховувала б усі досягнення (передовсім такого блискучого музичного теоретика як С. Людкевича)»¹, додамо – не цураючись новітніх досягнень у галузі формального аналізу, семіотики, психоаналізу, теорії рецепції та ін., тобто тих методів, які загалом в українських музикологічних дослідженнях застосовуються ще дуже вибірково або не застосовуються взагалі. Це дасть підстави змінити характеристику сучасної моделі науки гармонії (як і нашої музикології загалом) із «пострадянської» на постмодерністичну з її ініціюванням і активізацією нових вимірів.

Ідейне надбання української гармонології чи не вперше піддається сукупному ретроспективному аналізу. Проблема появи тих чи інших зацікавлень, саме формулювання концепцій, з'ясування їх місця й ролі для подальшого розвитку української музичної науки, не кажучи вже про характер впливів, провідні тенденції та багато інших питань є надзвичайно складними, але розглядати їх не тільки цікаво, а й важливо. Ми спробували зробити лише перший крок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білошицька Л. Гармонія як музично-логічна система / Л. Білошицька // Українське музикознавство : республ. міжвідомч. наук.-метод. зб. – Вып. 21 / ред. кол. : І. А. Котляревський (гол.) та ін. – К. : Муз. Україна, 1986. – С. 64–74.
2. Вовк М. Феномен радянського теоретичного музикознавства та його зв'язок з українською композиторською школою 60–80-х років / Марта Вовк // Музикознавчі студії : зб. ст. / ред. кол. : І. Пилатюк (гол.) та ін. ; ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вып. 16. – Львів : СПОЛОМ, 2007. – С. 82–91.

¹ Луканюк Б. Про ступені тонального споріднення / Богдан Луканюк // Пам'яті Яреми Якуб'яка (1942 – 2002) : зб. ст. та матеріалів / ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вып. 17. – Львів, 2007. – С. 215.

3. Гуляницкая Н. О стилистике гармонического языка Т. Хренникова / Н. Гуляницкая // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – Вып. 7 / сост. : В. И. Зак, Е. И. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1989. – С. 36–56.

4. Гуляницкая Н. Гармония XX века: факты, проблемы, теории / Н. Гуляницкая // Вопросы методологии теоретического музыкознания : сб. тр. – Вып. 66 / отв. ред. Ю. Н. Бычков ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – М., 1983. – С. 101–118.

5. Гнатишин О. Деякі питання концепційної системності в українській музикології / О. Гнатишин // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 6 : Збірник наукових статей пам'яті... Миколи Гордійчука. – К., 2011. – С. 142–154.

6. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Коменда Ольга Іванівна Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2004. – 16 с.

7. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. Кравцов. – К. : Муз. Україна, 1984. – 160 с.

8. Лісецький С. Гармонія К. Стеценка / С. Лісецький // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомч. щорічник / ред. кол. : І. Ф. Ляшенко (гол.). – Вип. 7. – К. : Муз. Україна, 1972. – С. 58–78.

9. Луканюк Б. Про ступені тонального споріднення / Богдан Луканюк // Пам'яті Яреми Якубяка (1942–2002) : зб. ст. та матеріалів / ЛНМА ім. М. Лисенка. – Вип. 17. – Львів, 2007. – С. 207–215.

10. Людкевич С. Виступ у дискусії на тему: «Нові напрями в мистецтві. Атоналізм в музиці» // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 150.

11. Людкевич С. Гармонічна мова М. Леонтовича / С. Людкевич // Питання історії і теорії української музики : зб. ст. – Вип. 1. – Львів, 1957. – С. 16–25.

12. Людкевич С. До деяких питань музичної естетики // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 198–201.

13. Людкевич С. Замітки до науки гармонії // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 284–289.

14. Людкевич С. Критичні зауваження до деяких проблем науки гармонії // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 312–343.

15. Людкевич С. Основи музичної естетики // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 1. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 151–160.

16. Людкевич С. Рецензія на статтю В. Золочевського «Про діатоніку гармонії М. В. Лисенка та її розвиток у творчості деяких українських радянських композиторів» // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Т. 2. – Львів : Вид-во М. Коць, 2000. – С. 638–643.

17. Оголевець О. С. Основи гармонічної мови : у 2 кн. – Кн. 1, ч. 1–2 / О. С. Оголевець. – К. ; Львів ; Полтава, 2006.

18. Орфєєв С. Одновисотні тризвуки і тональності / С. Орфєєв. – К. : Муз Україна, 1969. – 89 с.

19. Семененко Н. Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики (на матеріалі хорів а капела українських радянських композиторів) / Н. Ф. Семененко. – К. : Наук. думка, 1987. – 142 с.

20. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття / М. Скорик. – К. : Муз. Україна, 1983. – 160 с.

21. Тиц М. Деякі проблеми теорії / М. Тиц // Тиц М. Про сучасні проблеми теорії музики : зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1976. – С. 15–36.

22. Тиц М. О некоторых особенностях гармонии в музыке нашего времени / М. Тиц // Советская музыка. – 1967. – № 1. Переклад з кн. : Тиц М. Про сучасні проблеми теорії музики : зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1976. – С. 100–124.

23. Фільц Б. М. Гармонія солоспіву / Б. М. Фільц. – К. : Наук. думка, 1979. – 190 с.

24. Штундер З. К. Народноладовые основы гармонии Н. В. Лысенко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Штундер З. К. ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1965. – 18 с.

25. Якубьяк Я. В. Влияние народного одноголосия на профессиональную гармонию (на материале творчества украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Якубьяк Ярема Васильович. – К., 1978. – 22 с.

26. Якубьяк Я. Теоретичні праці Скорика / Ярема Якубьяк // Мирослав Скорик : зб. ст. / ред.-упоряд. Я. Якубьяк. – Львів : СПОЛОМ, 1999. – С. 93–119.

Оксана Гнатишин. Про українську науку гармонії як систему ідейних здобутків. Розглянуто найважливіші концептуальні ідеї українських дослідників гармонії музики в контексті їх системності. Їх відбір, хронологічне упорядкування та аналіз поєднуються з констатацією деяких впливів на них попередників.

Ключові слова: ідеї, система, концепція, гармонія, дослідження, впливи.

Оксана Гнатышин. Об украинской науке гармонии как системе идейных достижений. Рассмотрены важнейшие концептуальные идеи украинских исследователей гармонии музыки в контексте их системности. Их отбор, хронологическое упорядочивание и анализ сочетаются с констатацией некоторых воздействий на них предшественников.

Ключевые слова: идеи, система, концепция, гармония, исследования, воздействия.

Oxana Gnatyshyn. About Ukrainian Harmony Science as a System of Ideal Achievements. The author analyses fundamental ideas of Ukrainian harmony science in the context of their systematization. Selection, chronological classification and analysis are combined with the state of some precursors' influences on them.

Key words: ideas, system, conception, harmony, investigations, influences.