УДК 781.2

ДУМОВИЙ ЛАД
Причинок до теорії модальності[1]

Богдан ЛУКАНЮК

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, кімн. 53, м. Львів, Україна, 79005,
тел.: (+38032) 235 84 78, e-mail: lukaniuk@ukr.net

Для українських дум характерним загально вважається своєрідний дорійський лад з альтераціями та субтоновими розширеннями. Однак такий чисто звукорядний підхід не витримує критики як з погляду відповідності нормам елементарної теорії музики, так і функціонального розуміння засад звуковисотної організації, а головне ніяк не пояснює цілу низку специфічних особливостей її конкретних виявів у думах. В основі думової ладовості лежить модальність, що втілюється вельми різноманітно не тільки в окремих кобзарсько-лірницьких школах, але й в індивідуальних виконавських стилях. У зв'язку з цим пропонується засадничо відмінний підхід до її аналізу.

Ключові слова: український музичний епос, дума, кобзарсько-лірницька школа, індивідуальний виконавський стиль, лад, модальність, думовий лад.

§ 1. Проблема

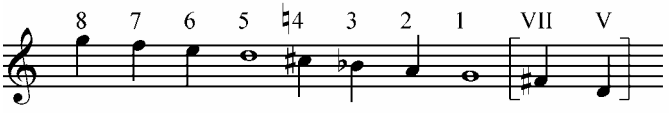
В музикознавчій літературі, присвяченій думам, міцно утвердився погляд, згідно з яким їм притаманний дорійський лад з підвищеним четвертим ступенем, розширений субквартою та нижнім високим ввідним тоном [17, с. VII; 5, с. 211–214; 9, с. 139–140; 36, с. 670; 35, к. 330; 37, с. 186]. Ось як зобразив Філарет Колесса, на його думку, типовий думовий звукоряд[2]:

---

[1] Статтю публікуємо в авторській редакції. – *ред.*

[2] Ф. Колесса виклав даний звукоряд, як тоді було заведено, у вигляді гами з поступеневою послідовністю звуків знизу вверх. З деяких пір прийнялася практика записувати звукоряди з-поза системи мажор-мінор (Dur-moll) навпаки – зверху вниз, щоб у той спосіб нав'язати до античної традиції, а також підкреслити їхню головно вокальну природу, оскільки у співі загалом переважає низхідний лінеарний рух, почасти зумовлений фізіологічними причинами: наповнивши легені повітрям, легше брати високі тони, а з його поступовим вичерпанням – нижні. Це питоме і думам, в яких "мелодія рецитації найчастіше підноситься вгору раптовими скоками (терціями, квінтами), а вниз лагідно спадає секундами; напрям мелодії можна б взагалі охарактеризувати як

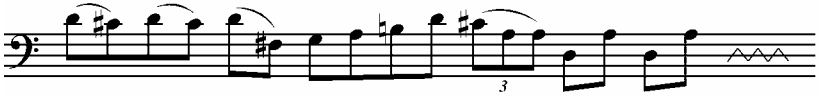
1



спеціально виділивши в ньому перший та п'ятий основні тони, очевидно, через те, що "мелодія рецитацій обертається раз на верхній кварті, то знову повертається на нижню квінту. Оця постійна боротьба двох крайніх тонів квінти за панування над мелодією, – зазначав він при тому, – надає кобзарським рецитаціям особливого характеру і вдержує увагу слухача в безнастанному напруженні" [17, с. VIII].

Власне Ф. Колесса, мабуть, дав початок такому поглядові, позаяк до нього Микола Лисенко вважав основною "ту своєрідну, українській мелодії притаманну видозміну діатонічної гами, яка на слухача справляє враження гармонічної мінорної гами", і вона "скрізь проводиться настійливо, за винятком небагатьох місць", де "співак повертається до гами дорійського ладу". Як приклад, М. Лисенко навів уривок з інструментального "пригриву", який "має всі ознаки чистого діатонізму, причому в гамі міксолідійського ладу (всього одна нота характеризує присутність цього ладу в даній фразі, без якої та ж фраза належала б ладу дорійському)"[1] [24, с. 18]:

2



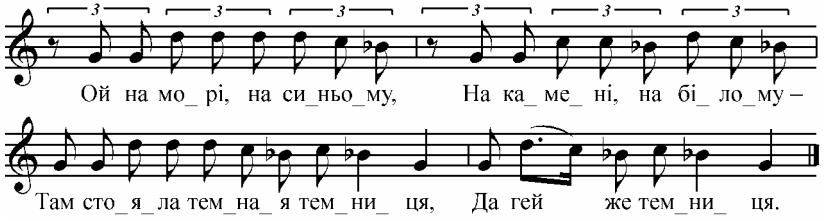
Климент Квітка, здається, не заперечував проти трактування ладових особливостей дум у термінах середньовічних церковних тонів, ототожнюваних з народними ладами; він лише намагався розширити подібні уявлення, звертаючи увагу на існування іншої – пентатонічної кобзарської традиції, що "мала широке територіальне розпросторення" [15, с. 52; 16, с. 24–26]. При тому вчений покликався тільки на два

спадаючий" [17, с. 39]. З огляду на сказане, думовий звукоряд Ф. Колесси тут подається у зворотному порядку, а крім того, для зручності порівнянь – у транспозиції до основного тону *g*' (себто на тон нижче, ніж в оригіналі, де основний тон – *a*').

[1] Лисенкове трактування номенклатури ладових термінів хіба потребує окремого вивчення, та в кожному разі йому безпідставно приписується твердження, що в основі дум лежить дорійська гама [5, с. 211; 9, с. 139], оскільки вона, на його думку, трапляється лише винятково (подібно як і міксолідійська), натомість базовим для них, за М. Лисенком, є саме гармонічний мінор.

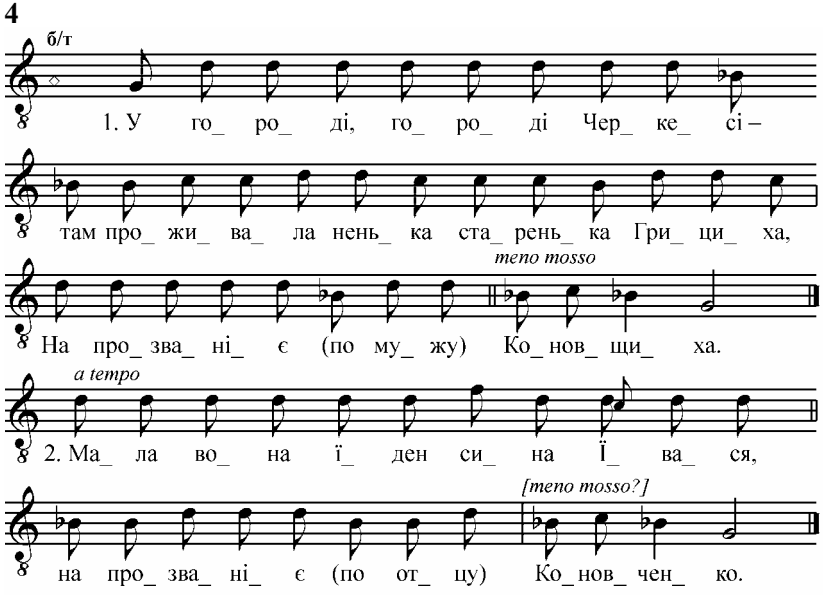
відомі йому зразки, а саме на зафіксований М. Лисенком від лікаря С. Носа, який перейняв спів "од забродчика Жука" (себто рибалки, що ловив рибу неводом, волоком тощо) [15, с. 51; 16, с. 26]:

3



та на власний запис від Івана Гуменюка, який також не був професіональним співцем, а тільки слугував поводирем своєму батькові – лірникові Сидорові Гуменюку [16, с. 26–38]:

4



Спостереження К. Квітки (дарма що оперті на одиничних документаціях доволі сумнівної якості) дали привід А. Іваницькому[1] зробити

[1] А. Іваницький [9, с. 140] помилково зарахував до числа рецитацій на пентатонно-діатонічній основі ще й мелодію думи, опубліковану Олександром Рубцем [40, № 216], адже вона явно має хроматичний звукоряд: *e'–es'–d'–cis'–c'–b–a–g–f–d*.

скороспілі історико-культурні висновки про походження дум і билин з епічної традиції Київської Русі [9, с. 141], проте без жодного пояснення, яким чином "давніша" ангемітонна пентатоніка врешті породила "новіший" хроматизований дорійський лад. Поза тим відкриття К. Квітки хіба не справило очікуваного враження, якщо загалом у літературі далі продовжує домінувати все той же спрощений погляд на звуковисотну організацію українських епічних співів, модернізований з огляду на його очевидну невідповідність реаліям лише настільки, що знаковий для дум "дорійський звукоряд" пропонується трактувати як своєрідний інваріант, а все багатство його виявлень у живому звучанні виправдовується взаємодією "квартових і квінтових ланок зі змінними третіми і четвертими ступенями, від чого виникає повний або майже повний хроматизований лад" у деяких співців [5, с. 211–212].

У подібних твердженнях, безумовно, є дещиця правди – хай і не всі, та більшість думових виконавців дійсно користала з організації звукового матеріалу, типологічно схожої на дорійській (перший автентичний) тон середньовічної церковної псалмодії (а може, навіть генетично споріднений з ним варіант тодішнього світського музикування, яке ніяк не узгляднювали в своїх трактатах видатні теоретики григоріанського співу)[1]. Проте прикладання даного терміна саме до дум слід визнати не зовсім правомірним бодай тому, що він не дає повноцінного уявлення про їхню ладову будову, яка за своєю суттю не відповідає як первинному середньовічному, так і сучасному його розумінню.

Адже натуральний семиступеневий дорійський лад згідно з засадами елементарної теорії музики відноситься до суворо діатонічних, тож ні розширеним приставленими тонами знизу, ні хроматичним чи альтерованим він бути аж ніяк не спроможний, бо це докорінно суперечило б самій природі церковних ладів, колись механічно переведених у "народні", хоч одні й другі суттєво різняться своїми іманентними властивостями[2]. Як то буде вияснено згодом, сказати "дорійський лад з високим

[1] Проблеми походження думового ладу не розглядаються в пропонованій студії, присвяченій виключно окресленню основних засад методики його аналізу.

[2] Для функціонування середньовічних тонів (modi, Kirchentöne, church modes), освячених віковічними традиціями та церковними приписами, важливим є не тільки сам інтервальний уклад звукорядів, але й співвідношення основних і похідних видів, їхнє висотне положення, інтервал між кінцевим і панівним тонами. Усього цього (поза деякими типологічними подібностями) дошукуватися в традиційній народній музиці хіба не доводиться, а використання при її ладовому аналізі середньовічних термінів призводить тільки до непорозуміння, оскільки ними позначаються лише збіжні за складом звукоряди без урахування особливостей їхнього реального функціонування в мелотво-

четвертим ступенем" – це те ж саме, що сказати "мінор з підвищеною домінантою", себто з альтерованою опорою, яка не повинна змінюватися за жодних умов, і деякими ознаками вже іншої тональності.

Та головне – в іншому: застаріла звичка зводити будь-які особливі ладові утворення до звукорядів та розглядати їх під кутом зору відношення до мажор-мінорної системи з її принципами повної октавності й монотонікальності не тільки перешкоджає пізнанню їхніх суттєвих властивостей, але й зазвичай дає про них цілком хибні уявлення. Проста констатація факту, що в основі тієї чи іншої думи лежить певний звуковий матеріал, ще не розкриває сповна специфічні особливості її мелічної організації та зовсім ніяк не пояснює, скажімо, звідки в ній з'являються хроматизми і то такою мірою, що часом складається гама, справді схожа на хроматичну; чому витворюються т. зв. орієнтальні збільшені секунди (якщо не задовольнятися естетичним поясненням про "додавання жалощів"); чому поряд з підвищеними VII, 4 та 6 ступенями "дорійського звукоряду" застосовуються їхні натуральні відміни; чому між доданим підвищеним VII і основним діатонічним 7 ступенями стабільно виникає інтервал зменшеної октави; в чому полягає логіка деяких мелодичних ходів, вельми незвичних для новітньої європейської музики; чому в ладовому мисленні співців відчувається виразна розбіжність, а особливо тоді, коли вони використовують однакові звукоряди; врешті, в чому виявляється типологічна подібність думових речитацій до середньовічних церковних псалмодій і т. д. і т. п.? Не даючи відповіді на ці й інші подібні запитання, традиційні звукорядні методики аналізу неспроможні виявити особливості ладоутворення в думах, розкрити його специфіку та розмаїття, зумовлене властивостями кожного виконавського стилю зокрема.

Щоби змінити існуючий стан речей, слід застосувати методично зовсім відмінний підхід до ладового аналізу, та перш ніж скористатися ним, потрібно внести належну ясність у досить-таки заплутане поняття "звуковисотної організації", подавши стисло найзагальніші засади її теорії – бодай такою мірою, наскільки це вкрай необхідно для розуміння подальшого викладу.

§ 2. Ладові системи

В організації звукового матеріалу насамперед слід чітко розрізняти принаймні два тісно взаємозв'язані й водночас доволі самостійні по-

---

ренні. Як слушно зауважив А. Іваницький, "насправді у фольклорі немає жодної пісні, в якій можна було б без великих натяжок відшукати ці середньовічні системи" [9, с. 44].

няття *звукоряду* та *ладу*[1], що часто ототожнюються, розглядаються як синоніми, головно при вивченні традиційної музики. Звукоряд або гама – це упорядкована за висотою окреслена кількість звуків у певному обсязі (амбітусі) й з усталеною інтервалікою, наприклад, 5-звучна гама в обсязі сексти і без півтонів ("по чорних клавішах"), діатонічна 7-звучна гама в амбітусі септими ("по білих клавішах"), хроматична гама тощо. Натомість лад передбачає наявність тією чи іншою мірою розвинутої ієрархії функціональних взаємозв'язків між ступенями звукоряду шляхом поділу їх на стійкі та нестійкі з можливою різною силою вияву (більш і менш стійкі, більш і менш нестійкі). Наочно він зазвичай зображається у вигляді записаного нотами звукоряду (гами) з окресленням співвідношення основоположних функцій його складових за допомогою спеціальних умовних позначок (як то демонструє цитований вище думовий звукоряд Ф. Колесси)[2]. У такому разі йдеться вже про посереднє поняття *ладозвукоряду*, в якому висвічуються найістотніші, конститутивні прикмети ладу, однак далеко не всі питомі для нього повною мірою, позаяк він включає не тільки мелодичні, але й гармонічні зв'язки, а також модуляційні відхилення та переходи і,

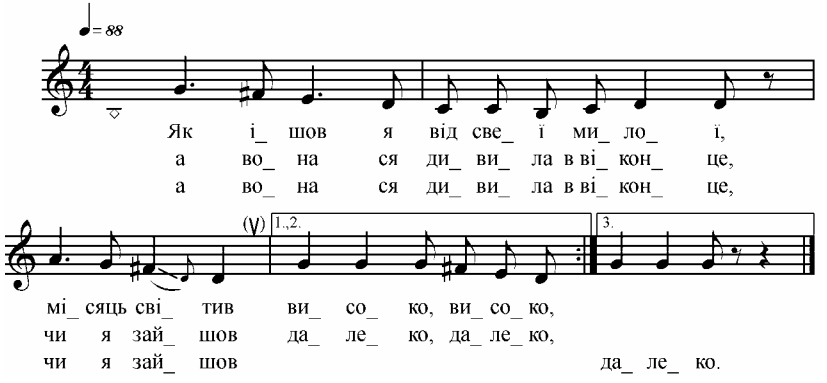
[1] Крім того, інколи доводиться враховувати ще *стрій* або *шкалу* – вичерпний набір усіх мислимих звуків, що можуть бути задіяні в музиці та що визначаються за найменшою допустимою відстанню між ними, обумовленою особливостями певної музичної культури; такі узвичаєні мінімальні інтервали бувають понадтоновими, цілотоновими (ангемітонними), півтоновими (гемітонними), меншими за півтонові (третьтоновими, чвертьтоновими і т. д.), натуральними або штучно встановленими ("темперованими") тощо. Вимірювальною одиницею європейської музики вважається півтон (зримим вираженням її строю є клавіші фортепіано), в індійській – інтервал, менший за півтон (шруті), в індонезійській – понадтоновий (слендро) й т. ін. Втім у європейських культурах усної традиції також використовуються інші величини – як тонові, так і мікрохроматичні. Існування цих останніх підтверджується об'єктивними акустичними вимірами [1], та дискусійне теоретичне питання: чи їх слід визнавати самостійними одиницями – складовими особливої звукової системи, чи лише інтонаційними видозмінами (варіантами) звичайних півтонових [31] (себто, приміром, т. зв. нейтральна терція є музичним звуком, рівнозначним низькій та високій терціям, чи є якоюсь із них, тільки неточно інтонованою?), залишилося понині остаточно невирішеним. Наявність мікрохроматики в українських думах запримітив і відзначив в одному зі своїх записів М. Лисенко [24, с. 9–10], неодноразово вказував на неї Ф. Колесса, беручи знаки альтерацій у круглі дужки [17, с. LXX], проте проблема її сутності, наскільки відомо, спеціально не піднімалася ніколи. Тут, аби не ускладнювати без потреби дослідження думової ладовості, за системну для неї умовно приймається європейська півтонова шкала.

[2] Див. нотний приклад 1.

врешті, певну частоту окремих звукосполучень, набори характерних лінеарних зворотів й т. ін., що практично не піддається одномірній схематизації, а вимагає відповідного багатобічного опису.

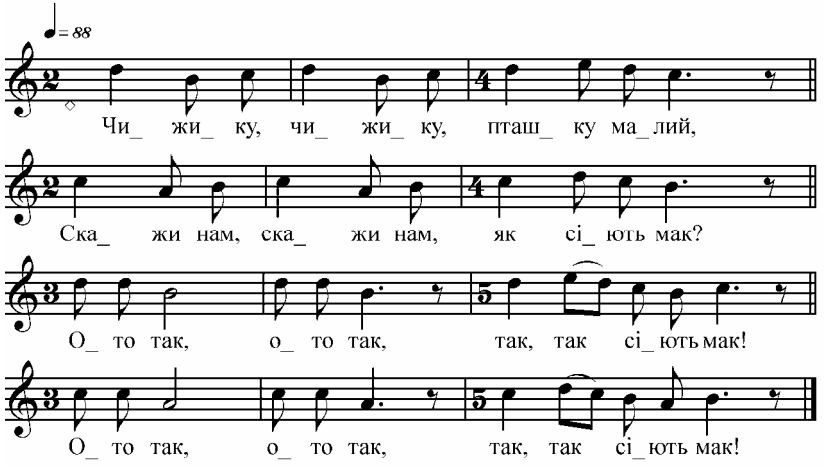
Звукова організація на всіх своїх структурних рівнях існує ніби в двох вимірах – як теоретична абстракція і як практична конкретика. Перша виступає вичерпним набором певних потенцій, друга – їх реалізацією в матеріалі, що може бути повною і неповною, частковою. Так, скажімо, в одній пісні використані майже всі ступені гами діатонічного мажору (окрім другого, себто верхнього ввідного тону) [39, № 329[1]]:

5



натомість в іншій – тільки п’ять (без першого та сьомого, себто без тоніки та ввідного тону) [38, № 64]:

6



а проте і в такому скороченому виді вона залишається виразником того ж самого ладу, оскільки реально відсутні ступені автоматично доповнюються відповідно до його добре знаної ідеальної структури.

Це вкрай важливо мати на увазі, щоб не допускати механічного ототожнення різних рівнів звуковисотної організації, видаючи один з них за інший (переважно простіший за складніший). На жаль, через аберації власне такого роду в етномузикознавстві склалися цілком хибні уявлення про двояку природу ладовості, в основі якої, в одному випадку, лежить принцип функціональної ієрархії ступенів довільно вираженої гами на чолі з центральною опорою – тонікою, в іншому – принцип суворо витриманого звукоряду, позбавленого подібної внутрішньої ієрархії своїх складових узагалі або ж обмеженого виділенням однієї-двох опор за повної невизначеності функцій решти ступенів [37, с. 349]. У результаті всі способи звуковисотної організації виявилися дихотомічно поділеними на ладову систему мажор-мінору та протиставлену їй, порівнювану з нею безконечну кількість реальних звукорядів, що отримують значення окремих ладових одиниць, об'єднуваних за суто зовнішніми ознаками у нібито "системи" (хордні, тонні, натуральні, хроматичні, гармонічні тощо)[1], позбавлені внутрішньої функціональності, дарма що насправді поза нею немислима музична мова як носій інформації [3, с. 3–8].

Саме брак чіткого розмежування понять реального звукоряду й ідеальної ладової системи, що стоїть за ним, позначився на оцінці концепції Петра Сокальського, якому справедливо закидали спекулятивний історизм, але при тому виставляли аргументацію, що жодним чином не стосувалася його власного розуміння суті "трьох головних епох музичного складу мелодії: епохи кварти, епохи квінти та епохи терції" [44, с. 192]. Як молодий Станіслав Людкевич невідомо де знайшов у нього "теорію повставання мелодії на основі розширювання звукоряду", "починаючи з двотонних, до таких, яких звукоряд переходить кварту, квінту, октаву і т. д."[2] [30, с. XII], так і згодом К. Квітка вказав на існування народнопісенних трихордів в амбітусі терції, що повинні би бути значно давнішими за мелодії, співані в ангемітонній пентатоніці з обсягом сексти [13; 14]. Однак у той спосіб він розминувся з предметом своєї критики, вдавшись (радше несвідомо) до підміни понять: адже

[1] Пор. покажчики "ладових систем": [4, с. 449–457; 10, с. 540–551; 2, с. 309]. Як показало спеціальне частотне дослідження, реальні звукоряди здебільшого є одиничними, неповторними утвореннями, а їхні збіжності – випадковими, позбавленими типологічних властивостей [33], що зайвий раз підтвердило Людкевичеве спостереження понад столітньої давності [30, с. XII].

[2] С. Людкевич, мабуть, сплутав історичну концепцію П. Сокальського з еволюціонізмом представників порівняльного музикознавства [8, с. 28–46].

П. Сокальському йшлося не стільки про реальні звукоряди з конкретною інтервалікою та діапазоном – їх може бути нескінченно багато й вони здатні вільно змінюватися при різних виконаннях однієї і тієї ж пісні, скільки про типологію універсальних ладових систем за певними істотними ознаками[1].

Як слушно стверджував П. Сокальський, в музиці всіх часів та народів фактично використовуються лишень три основні системи звуковисотної організації: 1) *мажор-мінорна* (або Dur-moll), поточно звана ще *тональною*[2]; 2) *тетрахордова* (чи інакше та правильніше – *модальна*) та, врешті, 3) *пентатонна* (чи *пентатонічна*)[3]. Кожна з цих систем вирізняється іманентними властивостями – передовсім амбітусом звукоряду, а в його різновидах – кількістю тонів й усталеною внутрішньою інтервалікою між ними, і найголовніше – засадничо відмінною ієрархією функціональних взаємозв'язків стійких і нестійких ступенів.

§ 3. Немодальні системи

У європейській музичній науці найдокладніше вивчена мажорміноpна система, яка царювала в творчості композиторів XVII–XIX століть і яка в шкільних підручниках спрощено ототожнюється з октавною семиступеневою діатонікою двох її головних видів (нахилів), що визначаються "величиною" тризвуків – великого (major) і малого (minor), збудованих на першому ступені гами. Складові цих тризвуків виконують роль ладових опор, і найстійкішою серед них є прима (тоніка), менш стійкою – квінта (домінанта) та малостійкою – терція (верхня медіанта). Нестійкі ступені прилягають до опор згори та знизу як їхні верхні та нижні ввідні тони, що разом складають ввідний септакорд (VII_7). Схематично це можна зобразити таким чином (положення ліг вказує напрями тяжіння):

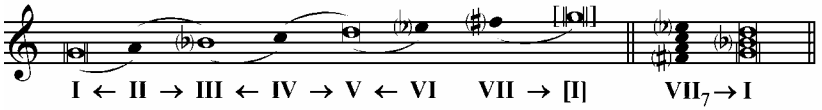
---

[1] Це добре видно там, де П. Сокальський детально аналізує народнопісенні мелодії із зовсім різними звукорядами, а проте зачисляє їх все до однієї і тієї ж "епохи" (див., наприклад, [44, с. 50, 52–53, 55, 56–57, 76 і далі с. 89, 99 тощо]).

[2] Хоча точніше було б іменувати її *тонікальною*, слідом за Арнольдом Шенберґом, який свою музику називав *атонікальною* (себто позбавленою тоніки), протестуючи проти терміна "атональна музика", що передбачає відсутність музично визначеного тону (пропонований для подібних явищ термін "екмеліка" [37, с. 651] в перекладі з грецької означає дещо інше, а саме "немилозвучний, позамелічний", тож за своїм первісним змістом є неточним, хибно орієнтувальним). Атональність (у прямому значенні) не використовувалася в європейській академічній музиці до Шенберґового Sprechgesang'а й експериментів П'єра Шеффера, зате вона доволі широко представлена в світовому музичному фольклорі.

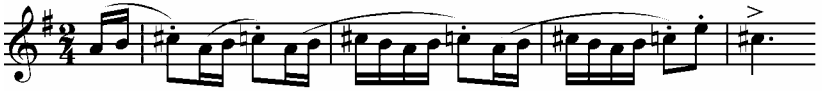
[3] У П. Сокальського відповідно "епохи терції, квінти і кварти".

7



Семиступеневими діатоніками не вичерпується тональна система – до неї входять ще гармонічні, двічі гармонічні та мелодичні її відміни, різноманітні мажоромінорні об'єднання, а також усілякі альтераційні та хроматизовані розширення – аж до повної дванадцятитоновості (оскільки в сучасному теоретичному музикознавстві взагалі існує виразна тенденція втискати будь-які вияви звуковисотної організації в артефіціальній музиці останніх чотирьох віків у прокрустове ложе класичної тональності). У кожному разі незмінним атрибутом усіх мажор-мінорних ладозвукорядів залишається принцип октавності, що стосується не тільки їхнього амбітусу, але й функціональної тотожності однойменних ступенів у різних висотних положеннях. Хоча реально в музичному творі тональний лад може бути представлений лише частково, здебільшого він усе ж зберігає свої загальні розпізнавальні прикмети, як у вище наведених прикладах 5 і 6 або в такій явно мажоромінорній мелодії всього-на-всього в обсязі терції-квінти (з п'єси "Клоуни" Дмітрія Кабалєвского):

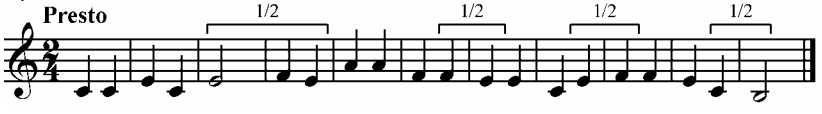
8



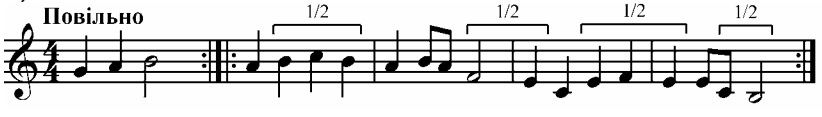
Цілковитим антиподом мажор-мінору вважається *пентатоніка* – гама з п'яти звуків у межах октави, що нібито зразково демонструє еквівалентність звукоряду та ладу. При тому до уваги береться майже виключно її безпівтоновий (ангемітонний) тип, дарма що в світовому музичному фольклорі (передовсім азійському) рівною мірою поширений і півтоновий (гемітонний) тип [8, с. 143, № 45; 37, с. 418]:

9

а)



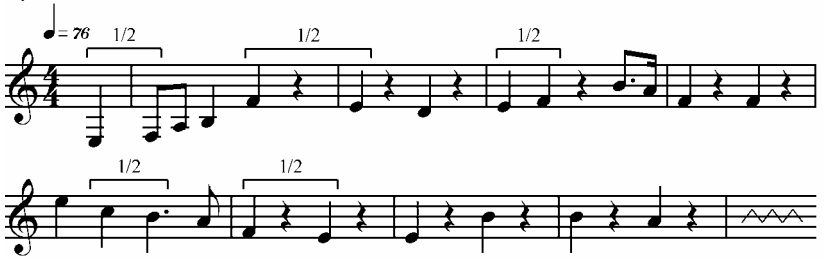
б)



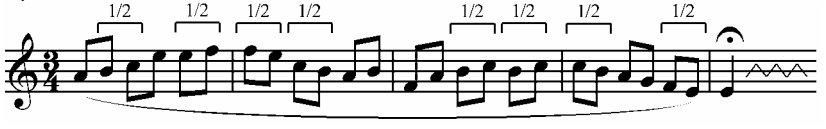
ба навіть зі звуковим складом, зовсім близьким до натурального мінору (в наступних прикладах для його повноти бракує за першим разом звука *g*', а за другим – *d*' (дещо подібно до прикладів 5 та 6) [8, с. 145, № 49, с. 143, № 46]:

10

а)

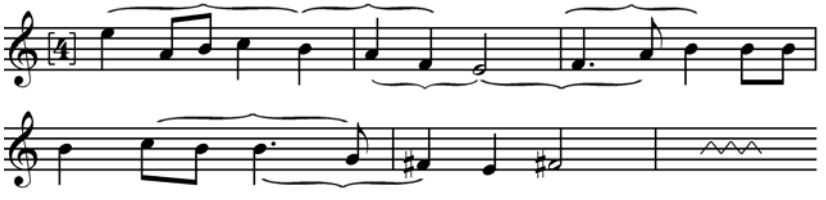


б)



А проте в кожному випадку присутнє особливе звучання, питоме саме для пентатоніки з її засадничими униканнями явного ладового центру[1] завдяки невимушеним переходам (у тому числі й стрибковим) від одного до іншого квартового зчеплення між окремими ступенями як діатоніки, так і модуляційної хроматики залежно від потреб становлення мелічної лінії [8, с. 145, № 49]:

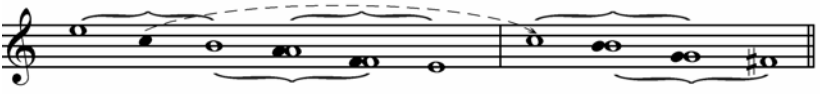
11



[1] Дослідники пентатоніки стверджують одностайно, що вона не виявляє певного тонального центру – в ній функції основного тону (“тоніки”) може виконувати кожен із ступенів її гами. З огляду на це дана система звуковисотної організації могла б бути зарахована до *атонікальних* у вище окресленому сенсі (“Шенберґовому”).

Як показує цей і попередні приклади, розгортання пентатонічних мелодій базується головним чином на сполучуванні тризвукових утворень передовсім у межах кварти, які плавно переливаються одне в одне завдяки спільним тонам. У прикладі 11 виділяються ось такі утворення: *e*''–*c*''–*h*'+*h*'–*a*'–*f*'+*a*'–*f*''–*e*'+*e*'–*f*'–*a*'+*f*'–*a*'–*h*'+*c*''–*h*'–*g*'+*h*'–*g*'–*fis*' <...>, що в підсумку дають на початку октавний ладозвукоряд із трьох складових одиниць, укінці – тритоновий з двох[1]:

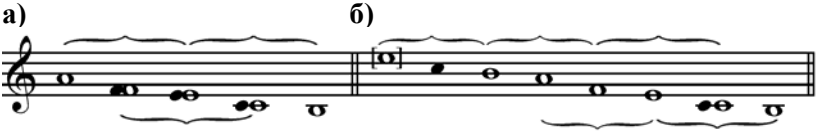
12



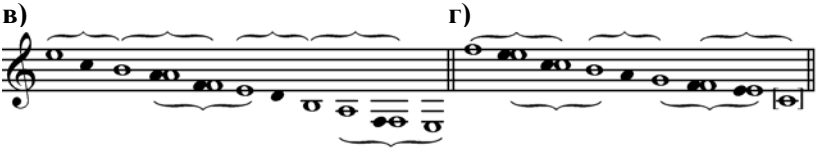
а в прикладах 9 та 10 такі ладозвукоряди:

13

а) **б)**



в) **г)**



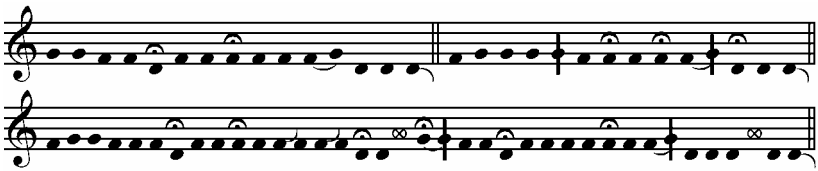
Значить, те, що загально прийнято іменувати пентатонікою – гаму з п'яти звуків у межах октави (наприклад: *c*''–*a*'–*g*'–*e*'–*d*'), насправді є лиш одним із видів модуляційного сполучення двох *тритонік* – трьох ступенів у межах кварти[2] за допомогою спільного тону (себто: *c*''–*a*'–*g*'=*g*'–*e*'–*d*'). Можливо, це сполучення належить до найуживаніших, та реальна практика знає набагато більше подібних похідних, вторинних утворень, зміст яких напряму залежить не тільки від способу поєднання – *злитного* чи *роздільного*, але й від кількості та якості зчеплюваних тритонік, що мають у даній системі звуковисотної організації

[1] Фігурними дужками охоплені окремі тритоніки. Зарисованими нотами позначені серединні секунди, а незарисованими – квартові опори. Зарисовані ноти поряд з незарисованими вказують на спільні ступені різної функції в тритоніках, поєднаних злитно.

[2] У дотичній музикознавчій літературі ці групи помилково термінуються "трихордами" (трихорд – це фактично три звуки поспіль у межах терції, але аж ніяк не кварти).

вихідне, первинне значення. Оскільки внутрішня секунда може знаходитися на дистанції цілого тону (ангемітонна тритоніка) чи півтону (гемітонна тритоніка) від кожного звука кварти, а то й десь посередині між ними (“нейтральна”), то більш-менш стійкі модуляційні конструкції здатні бути як *однорідними* (з тритоніками однакової будови), так і *різнорідними* (з тритоніками відмінної будови), й укладатися як шляхом злитного переосмислення котрогось із ступенів (нижнього, верхнього чи середнього) попередньої (старої) тритоніки в один із таких же ступенів наступної (нової), скажімо: *c''–a'–g'+g'–f'–d'*, *c''–a'–g'+a'–g'–e'*, *c''–a'–g'+a'–fis'–e'* тощо, так і шляхом роздільного зіставлення сусідніх звуків верхньої та нижньої кварт: *c''–a'–g'+f'–d'–c'*, *c''–b'–g'+f'–es'–c'*, *c''–h'–g'+f'–e'–c'* й т. ін. Через те було б справедливіше вважати такого роду систему звуковисотної організації не пентатонічною (пентатонікою), а власне *тритонічною* (*тритонікою*) – тим більше, що вона цілковито здатна виступати в своєму чистому вигляді, як наприклад, у наступному еквадорському голосінні матері за дитиною[1] [41, с. 413]:

14



і т. д.

(яке, до речі, вражає примітивізмом куди сильніше, ніж усі трихордові наспіви, указані К. Квіткою в своїх критиках доктрини історичного пріоритету ангемітоніки [13; 14]).

Окрім того, наведені зразки правдивої “пентатоніки” хіба остаточно переконують, що “пентатоніка”-*лад* (*ладозвукоряд*) не рівнозначна “пентатоніці”-*звукоряду*, задіяному в мелодії, бо маючи реально гемітонний звукоряд, вона здатна звучати як нормальна “пентатоніка” і, навпаки, при очевидному ангемітонному звукоряді її лад може не бути “пентатонікою” взагалі – просто в даному творі не знайшлося місця деяким потенційно можливим тонам через особливості його композиції. Власне так і сталося у виконаннях дум, наведених К. Квіткою в доказ існування в минулому зовсім окремої речитаційної традиції[2]. Формально (для ока) вони є ангемітонними, та за сутністю (на слух)

---

[1] Пояснення особливих значків, використаних у даній транскрипції її автором: ⁀ і ⁀ – короткі глісандування; ⸸ – скрипучий голос; // = обрив у побудові для взяття дихання; ⊗ = звучання не прослуховується, нечутне.

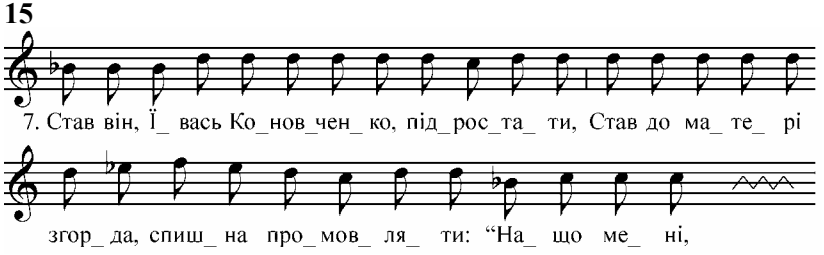
[2] Див. приклади 2–3.

визнати їх “пентатонічними” ніяк неможливо, адже їм притаманна засадничо відмінна система звукової (ладової) організації.

По-перше, обидві рецитації мають виразну центральну опору на першому ступені, з якою до того ж бореться за панування не менш виразна побічна квінтова опора. А це, за спостереженнями Ф. Колесси, потрібно вважати істотною прикметою типової для дум “дорійської” гами[1].

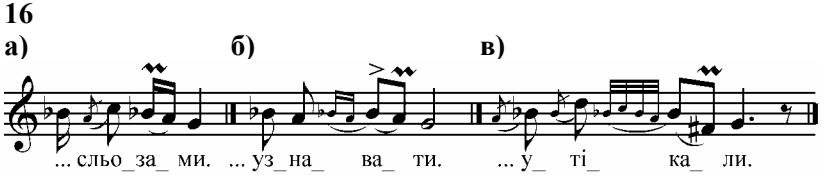
По-друге, хоча в реальних звукорядах зацитованих фрагментів бракує деяких тонів семиступеневої діатоніки, вони безумовно присутні в системних ладозвукорядах обох дум, і це підтверджують неодноразові появи шостого (часом навіть дещо підвищеного!) ступеня в співі І. Гуменюка, починаючи вже від сьомого уступу[2] (пор. приклад 3):

15



При третьому ж виконанні, коли речитатор належно розспівався й увійшов у колію, він, за словами К. Квітки, відразу почав використовувати шостий ступінь та навіть сильно підвищував його – і це знову таки свідчить на користь усе тієї ж “дорійської” гами. Що ж до пропуску другого ступеню, то він часто відсутній і в інших думових рецитаціях там, де мелічна лінія кружляє навколо квінтової осі, тоді як брак його в стереотипних закінченнях думових уступів (*b*'–*c*''–*b*'–*g*') і в І. Гуменюка, й у С. Носа явно зумовлений гранично спрощеним їх виконанням не надто кваліфікованими співцями – у правдивих майстрів своєї справи схожі закінчення зазвичай є вельми розспіваними та неодмінно включають другий ступінь бодай у мелізматиці[3] [18, с. 14, 150; 17, с. 2]:

16



[1] Див. приклад 1.

[2] *Уступ* – завершена композиційна одиниця речитативного твору (відповідник строфи та мелострофи в пісенному творі). Докладніше див. [27].

[3] Див. також [17, с. LIII–LIV].

Нарешті, по-третє: що в Лисенковому, що у Квітчиному записах цілковито відсутні типові, характеристичні мелічні ходи тритоніками, без яких справжній "пентатонічний" лад немислимий.

§ 4. Модальність

На ділі в рецитаціях С. Носа й І. Гуменюка, як і в інших добре відомих на сьогодні виконаннях дум, використовується більшою чи меншою мірою повна *модальна* система звуковисотної організації. В основі всіх без винятку її виявів лежить т. зв. тетрахордова структура, відмітною прикметою якої є симбіоз двох ладових опор ("бітонікальність")[1] на відстані кварти[2], що безнастанно змагаються за верховенство (примат). На опорність квартової основи вказує засадничо спадний мелічний рух, який звичайно стремить до неї та в принципі повинен би завершуватися на ній, однак з гармонічної точки зору в тій же кварті головний тон неодмінно знаходиться вгорі, натомість внизу – побічний, підлеглий верхньому, у зв'язку з чим і виникає постійний *модальний круговорот*[3], що визначає динамізм даної ладової організації. У ній музичний розвиток, осягнувши суто лінеарними засобами завершення на нижній опорі, завдяки її ж гармонічному тяжінню знову повертається до вихідної точки – верхньої опори, й у той спосіб процес триває доти, поки якийсь черговий напівкінцевий момент не виявиться остаточним і музика не стільки скінчиться, скільки зупиниться на ньому.

У модальності обидві її ладові опори є де-факто рівноправними, втім верхня з них вважається головнішою, позаяк у принципі мелодичний рух починається з неї і до неї повертається в своєму круговороті, через що давні греки вершину тетрахордової кварти нарекли "гегемоном". Основа її хіба лишилася тоді нетермінованою[4], в середньовічній же теорії подібні питання не піднімалися взагалі, а новіша література досі трактувала ладові функції тонів тетрахорду в звичних мажор-мінорних категоріях "тонікальності", "домінантовості" тощо, породжуючи в той спосіб самі непорозуміння. Аби позбутися їх, французький

[1] На відміну від монотонікальності мажор-мінорного ладу й атонікальності пентатонічного (точніше – тритонічного).

[2] Передовсім чистої кварти; збільшена та зменшена опорні кварти, нібито властиві деяким азійським модальностям, практично не трапляються в європейській музиці, непомічені вони і в мелосі дум, тому тут не беруться до уваги.

[3] Про поняття аналогічного ладотонального круговороту див. [7, с. 30–32].

[4] Назви тонів у т. зв. досконалій незмінній системі пов'язувалися не з їхньою ладовою функцією, а з положенням струн та особливостями пальцівки під час гри на лірі чи кітарі (кіфарі).

музиколог Луї-Альбер Бурґо-Дюкудре назвав верхню опору фундаментальною (*fondamentale*), а нижню – фінальною (*finale*). Цю пропозицію підхопив, здається, один П. Сокальський, намагаючись прийняти для аналізу модальної руської народної музики ті ж терміни у рідномовному перекладі: *основний* і *кінцевий* тони [44, с. 99], та користав з них не надто послідовно, перемішуючи їх із забракованими категоріями "домінанта – тоніка", і в різних синонімічних варіантах (поряд з "основним" тоном у нього виступає також "головний" чи "початковий" тощо), до того ж не раз плутаючись у висловлюваннях "кінцевий/основний звук тетрахорду" та "кінцевий/основний звук наспіву", що збігаються далеко не завжди, бо в реальності "основний" та "кінцевий" звуки тетрахордів не конче мусять виступати основним та кінцевим звуками мелодії. Перебутий досвід обох учених показує, наскільки складно буває зректися широковживаної, але багатозначної термінології та ввести в науковий обіг однозначну, але зовсім свіжу та незвичну. Все ж у подібних випадках немає іншого шляху, й свідомість цієї необхідності змушує і тут радикально відмовитися від наявних в (етно)музикознавчій літературі вельми заплутаних аналогій та вдатися до системних нововведень, які уможливили б бодай у першому наближенні розглянути таке складне та явно недостатньо вивчене явище, як ладова модальність у вітчизняному фольклорі, зокрема – в традиційних думах[1].

Оскільки ладові опори модальності, як уже сказано, мають однакову вагу – обидві одночасно є і двома "тоніками", і двома "домінантами", то розрізняти їх можна тільки за місцеположенням, тому основа модальної кварти надалі називатиметься *нижньою опорою* або *нижником*, а вершина модальної кварти – *верхньою опорою* або *верхником*.

Верхник і нижник творять своєрідний каркас *стійких* ступенів модальності, які з обох боків (знизу та зверху) оточують *нестійкі*, *ввідні* тони (немов супутники навколо своїх планет). Теоретично кожен із таких ввідних тонів здатний знаходитися на різній відстані від своїх опор – як *пів-*, так і *цілотоновій*, а також – приблизно посередні, себто можуть бути *нейтральними*, й у підсумку максимально повна модальна гама в силах умістити чотирнадцять звуків[2]. На ділі ж здебільшого застосовуються шість ступенів в амбітусі сексти, що фактично творять повноцінний *гексахорд*[3], для означення якого у подальшому викорис-

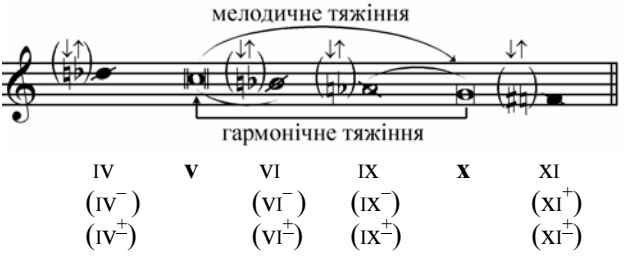
[1] Див. "Словарець термінів" в кінці даної розвідки, с. 532–534.

[2] Шість діатонічних, чотири альтерованих і чотири нейтральних.

[3] Він по суті збігається з т. зв. Ґвідоновим гексахордом, в якому крайні тони є ввідними, приставленими з обох боків до тетрахордової основи (а саме: *ut* ↓ *re–mi–fa–sol* ↓ *la*), у зв'язку з чим у нотному запису повної Ґвідонової

товуватиметься неологізм *модаль*. Його функціональну систему представляє наступна нотна схема[1]:

17



Хоч у виконавській практиці висотність нестійких ступенів модаля не завжди має характеристичне значення (як відомо, в одній мелодії вони здатні виступати перемінно натуральними, альтерованими і навіть нейтральними, а "мінорний" спів думи органічно може уживатися з "мажорним" інструментальним супроводом тощо), для теоретичних потреб прийнято розрізняти відміни гексахордів залежно від інтервальних відношень, що наявні в межах модальної кварти між опорами й обома *середниками* – ввідним до верхника (*приверхником*) і ввідним до нижника (*принижником*), себто **v**–VI, VI–IX, **x**–XI, і також ззовні модальної кварти між опорами й обома *обрамками* – *надверхником* (IV–**v**) і *піднижником* (**x**–XI). Якщо не брати до уваги ймовірність використання нейтральних ступенів, то всього модалів нараховується шістнадцять, куди входять чотири основні з усіма можливими відмінами виповнення опорної кварти та натуральними обрамками, і ще чотири додаткові групи по три модалі в кожній – з одним альтерованим обрамком зверху чи знизу та з обома нараз.

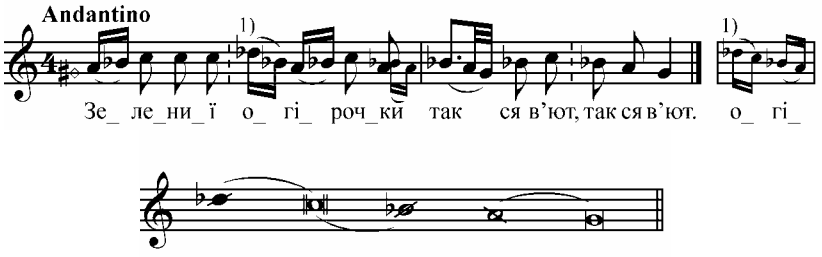
Ось як у традиційній народній пісні виглядає модаль з пониженим надверхником (*des*"/IV⁻)[2] [12, № 34]:

системи початковий звук *G* відділяється тактовою рисою (твердий гексахорд: *G* ⌊ *A*–*H*–*c*–*d* ⌋ *e*, натуральний: *c* ⌊ *d*–*e*–*f*–*g* ⌋ *a*, м'який: *f* ⌊ *g*–*a*–*h*(*b*)–*c*' ⌋ *d*' і т. д.).

[1] Ступені модаля формалізуються таким чином: стійкі тони позначаються потовщеними символами "**v**" (верхня опора, верхник) та "**x**" (нижня, нижник), нестійкі звуки – символом "ı", який, будучи доданим справа від символу відповідної опори, вказує на її нижній ввідний ступінь, а зліва – верхній. Діатонічні ввідні тони не потребують додаткових поміток, підвищені ж записуються зі значком "+", понижені – зі значком "–", нейтральні – зі значком "±" справа у верхньому кутку після символу нестійкого ступеню (XI⁺, IV⁻,VI± тощо). Див. у Додатках: "Умовні позначення (знаки формалізації)", с. 533–534.

[2] Інший приклад і його ладовий аналіз див. [28, с. 85–87].

18

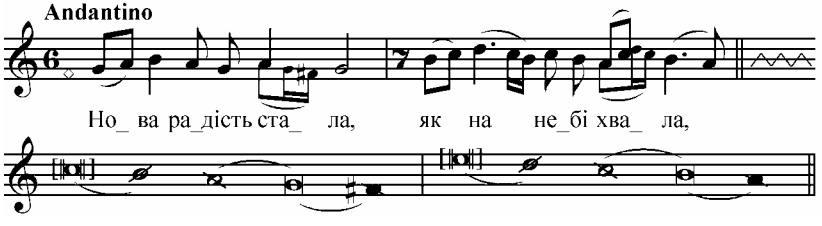


Використання високого піднижника (*fis*'/хі$^{+}$) показує відміна (виписана петитом) у першій побудові прикладу 19$^{\underline{а}}$ (див. нижче), а обох обрамків (верхнього ıv та нижнього альтерованого хі$^{+}$) нараз – перша побудова прикладу 19$^{\underline{в}}$.

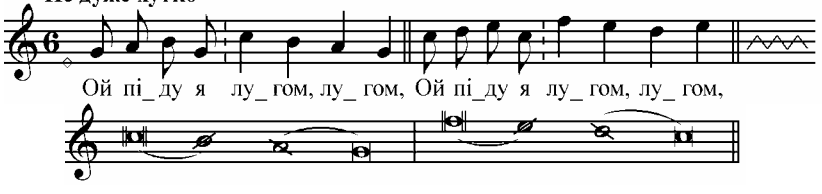
Вихід за порівняно невеликий діапазон модаля відбувається шляхом *модуляції*, що здійснюється двома основними способами. Один із них полягає в зіставленні модалів різного висотного положення за допомогою транспозиції (точної чи приблизної) цілого мелодичного звороту на певний інтервал (терції, кварти, квінти) [11, № 47; 22, № 28; 45, № 8]:

19

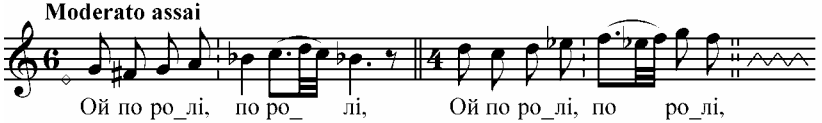
а)

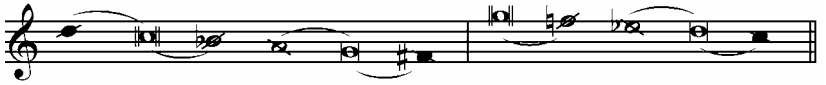


б)

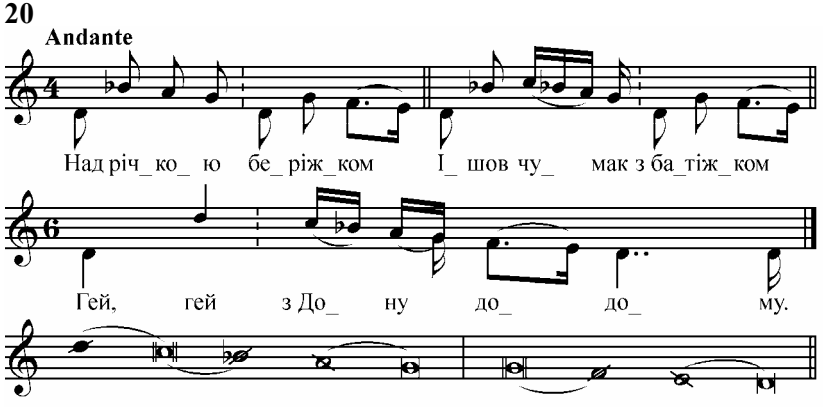


в)





або стрибків, які дозволяють розвивати мелічну лінію в межах побудови ніби в кількох протиставлюваних площинах, що не раз уподібнюється до прихованого багатоголосся (в наведеному прикладі звуки відмінних модалів записані штилями в протилежні боки) [22, № 85]:



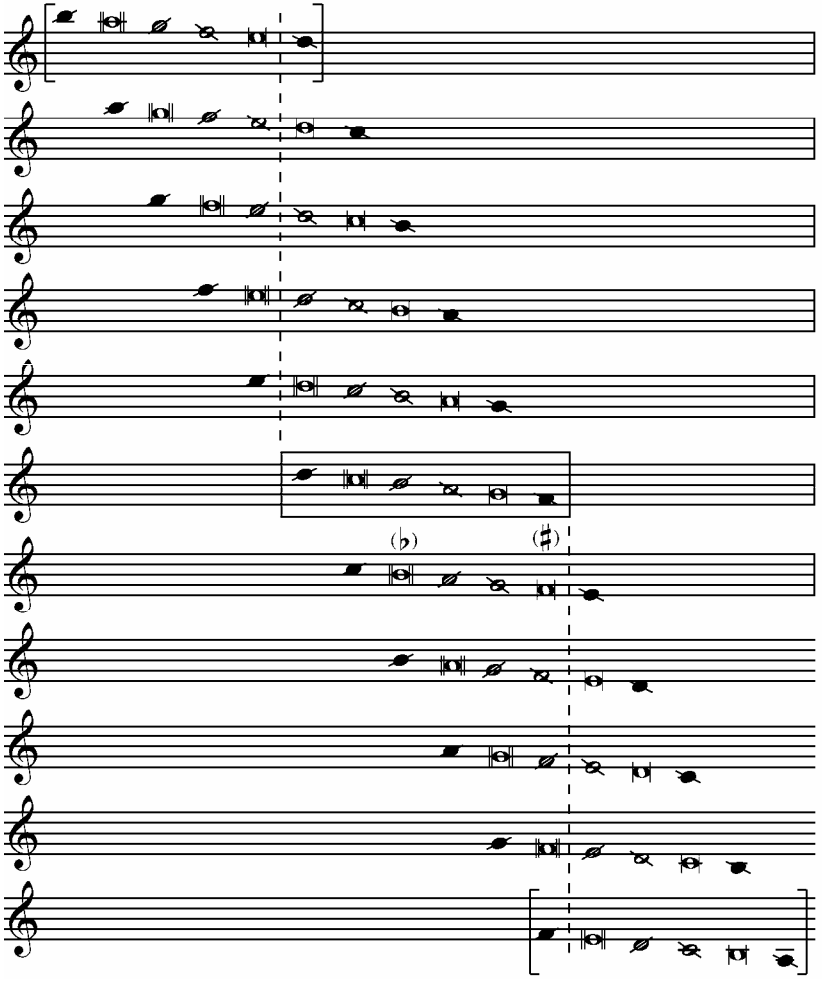
Інакше модуляція здійснюється переосмисленням ладових функцій спільних звуків, яких поєднувані модалі здатні мати від п'яти до одного, вказуючи на ступінь близькості цих модалів (секундову, терцієву, квартову, квінтову та секстову) як у низхідному, так і висхідному напрямах щодо середнього гексахорду – *медімодаля* – з опорною квартою на рівні *c*''–*g*', умовно прийнятого за висотно сталий для зручності порівнянь. Таким чином модальність сягає двооктавного діапазону, що здебільш відповідає природним можливостям людського голосу. Загалом її повну модуляційну систему, базовану на функціональних переключеннях, показує синоптична таблиця (див. наступну сторінку)[1].

У живій музичній практиці використовуються всі модуляційні кореляти, можливо, за винятком крайніх, віддалених на сексту вверх або вниз від вихідного медімодаля та поєднаних одним спільним звуком нестійкої функції з обох сторін, у зв'язку з чим їхні опорні ступені неспроможні брати безпосередню участь у процесі зміни ладу та його утвердження[2]. Переходи на секунду та значно рідше на терцію вниз чи

[1] У рамці – умовно вихідний медімодаль; вертикальними пунктирами відмежовані спільні тони різної функції (помічені відповідними нотними символами), що знаходяться справа під і зліва над вихідним модалем.

[2] Принаймні наразі не вдалося виявити зразків модальних модуляцій на інтервал сексти вниз чи вверх.

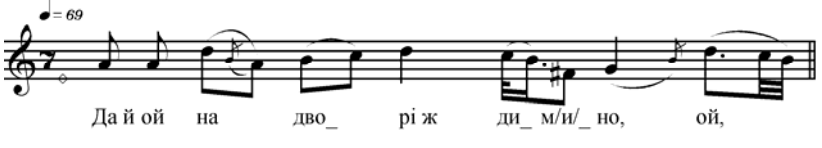
21

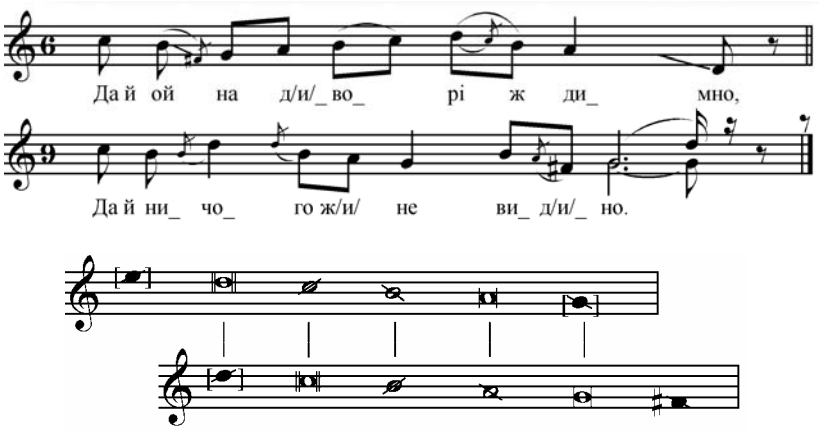


вверх головно використовуються як короткотривалі відхилення, що не виходять за рамці початкового, старого гексахорду [42, № 27; 6, № 47]:

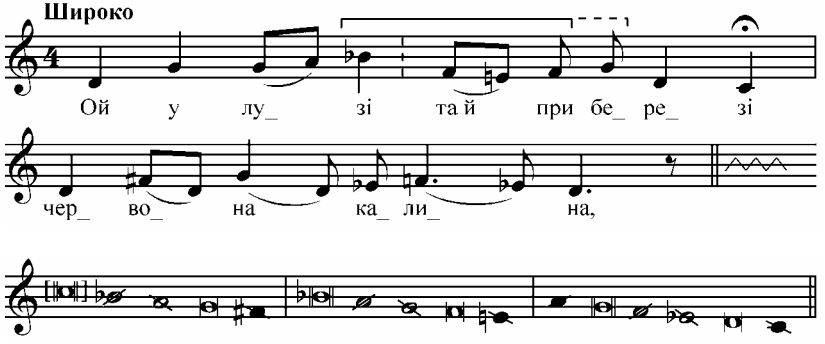
22

а)





б)



Та найуживанішими в модальності є низхідні та висхідні кварто-квінтові модуляції, що за способом переключення ладових функцій можуть бути як (1) *однопорядковими*, коли модалі, маючи по три спільні звуки, реально зчіплюються шляхом прирівнювання суміжних ладових опор (<**x**=**v**, **x**=>**v**)[1] і в результаті виникають (а) *стягнені* поєднання:

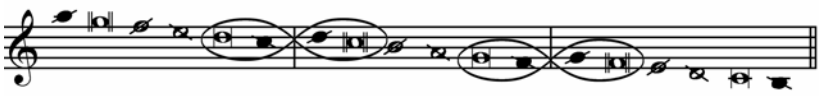
23

<x = v x = >v

[1] Ступені верхнього модаля (*супрамодаля*) позначуються додатковим попереджувальним символом “<”, а нижнього модаля (*субмодаля*) – символом “>”: відсутність таких позначок вказує на ступені середнього модаля (*медімодаля*).

або (б) *розділені* – з двома спільними звуками, що обмінюються функціями навхрест (стійкі опорні ступені стають нестійкими ввідними і навпаки, а саме <**v**-VI=IX-**x** і **x**-XI=>IV-**v**):

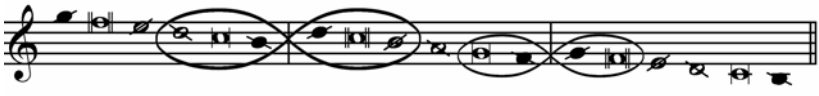
24



<XI = **v** XI = >**v**

так і (2) *різнопорядковими*, змішаними, при яких модалі лучаться двояким способом – або (а) *стягнено-розділеним* (<X=**v**, **x**-XI=>IV-**v**):

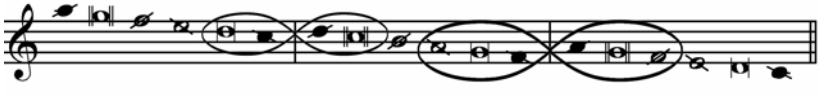
25



<**x** = **v** XI = >**v**

або (б) *розділено-стягненим* (<**x**-IX=IV-**v**, **x**=**v**):

26



<XI = **v** **x** = >**v**

Як видно, в однопорядкових поєднаннях модалів їхні ступені виконують відмінні ладові функції. Отож при постійних стягнених зчепленнях (див. приклад 23) верхник супрамодаля (*f*''/<**v**) октавою нижче виступає піднижником медімодаля (*f*'/XI) і також приверхником субмодаля (*f*'/>VI). Те ж саме простежується в послідовних розділених поєднаннях (приклад 24), де цей же звук *f*'', будучи приверхником супрамодаля (*f*''/<VI), виявляється піднижником у медімодалі (*f*'/XI), а в субмодалі – верхником (*f*'/>**v**). Трохи інакше справи стоять у різнопорядкових зчепленнях, де звуки суміжних модалів також виконують різні функції (*f*''/<**v**–*f*'/XI, *c*''/**v**–*c*'/>**x** у прикладі 25 або *f*''/<VI–*f*'/XI, *c*''/**v**–*c*'/>XI у прикладі 26), однак їхні крайні модалі є не тільки октавно транспонованими, а й цілком тотожними функціонально (себто <IV–<**v**–<VI–<IX–<**x**–<XI=>IV–>**v**–>VI–>IX–>**x**–>XI). Крім того, між нижниками меді- та субмодалів при стягнено-розділеному поєднанні та супрай медімодалів при розділено-стягненому сполученні витворюються

інтервали квінти (**x**–>xı та <v–**v**), що гармонічними тяжіннями до основного тону внизу подвійно підсилюють існуючі лінеарні тяжіння до цих нижників, надаючи їм значення *спільної опори* (*спільця*) для всього тримодального ладозвукоряду (*g*' в розділено-стягненому та *c*' в стягнено-розділеному)[1]. Такий спілець виконує функцію, певною мірою аналогічну тоніці в мажор-мінорній системі, у зв'язку з чим обидва різнопорядкові зчеплення слід розглядати як перехідні явища між модальністю та тональністю[2].

Таким у найзагальніших рисах є пропонований принципово відмінний методичний підхід до ладового аналізу. Звісно, він не вичерпується поданими відомостями, але й того повинно би вистарчити для розгляду особливостей звуковисотної організації дум у виконавській практиці народнопрофесіональних співців, відображеній у транскрипціях М. Лисенка [24; 25; 26], Ф. Колесси [17; 18] та Юрія Сливинського [43]. Зокрема, вже тут можна дати загальну відповідь на поставлені вище питання, звідки в "дорійському звукоряді" беруться хроматизми та зменшені октави. Зумовлюються вони виключно специфікою модуляційних процесів у модальності, де однойменні звуки, належачи до різних ладових одиниць (гексахордів), виконують у них відмінні ладові функції та відповідно змінюють своє забарвлення. Так, звук *c*" в суміжних модалях здатний виступати діатонічним верхником медімодаля (**v**) і високим піднижником *cis*" у супрамодалі (<xı$^{+}$). Подібно тон *f*' при зчепленнях меді- та субмодалів спроможний бути натуральним приверхником (>vı), верхником (>v) і також високим піднижником (xı$^{+}$). Власне тим пояснюються доволі незвичні для тональності зменшені октави *f*"–*fis*' та *c*"–*cis*', що постають між відповідними ступенями суміжних супра- та медімодалів чи меді- та субмодалів. Наочно це ілюструють тримодальності, в яких різнофункціональні хроматизми – малосекундові та зменшеноктавні – помічені пунктирними двобічними стрілками[3]:

---

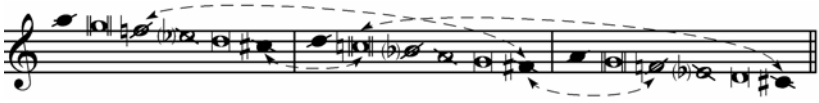
[1] При однорідному розділеному зчепленні модалів також виникають поспіль два інтервали квінти між трьома фінальними опорами (<**x**–**x**–>**x**), та саме через те вони, нейтралізуючи себе взаємно послідовними гармонічними тяжіннями, не виявляють однозначно спільної опори для всього ладозвукоряду.

[2] Позірно вони різняться лише своїми третіми за вагою опорними ступенями: в тональності – це терція, що спільно з примою та квінтою складає тонічний тризвук, а в модальності – кварта, яка хоч і значно приглушується сусідньою квінтою в модуляційних процесах, усе ж виразно протистоїть їй як одна із рівноцінних опор іншого модаля (меді- чи субмодалів).

[3] Спілець, що збігається з нижником медімодаля (**x**/*g*'), позначається символом "**c**", а субмодаля (>**x**/*c*') – символом ">**c**". У нотних схемах для цього ж

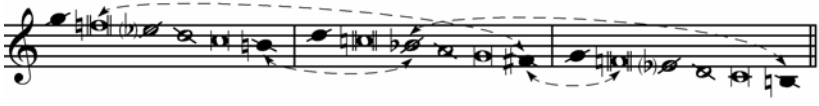
27

а)



с

б)



>с

§ 5. Еталон

Із можливих потрійних поєднань модалів (див. приклади 23–26) власне розділено-стягнене зі спільною опорою в середині (с) та відносно стійким низьким приверхником медімодаля (приклад 27[а]) треба вважати вичерпним еталоном думового ладозвукоряду. Принаймні інші три подібні сполучення, в тому числі стягнено-розділене зі спільцем внизу (>**с**), не зустрічаються серед відомих на сьогодні достовірних записів речитацій традиційних народнопрофесіональних виконавців.

Еталонний думовий ладозвукоряд є узагальненим вираженням усіх його ймовірних конкретних виявів, що служить вихідним зразком для їх оцінки та порівняння[1]. Реально в своєму повному обсязі терцдеціми (*a*"–*c*') він не зареєстрований у жодного зі співців, впритул до нього наблизився один-єдиний Опанас Сластіон, у речитаціях якого бракує тільки надверхника супрамодаля (<IV/*a*"). У решти фактичні амбітуси такі[2]:

використовуватиметься незарисована прямокутна невма (т. зв. “nota quadrata”, “nota romana”, див. у додатках “Умовні позначення (знаки формалізації)”).

[1] Зокрема, еталонний думовий ладозвукоряд дозволяє зводити речитації до одного звуковисотного рівня, а саме спільця *g*', що збігається з нижником медімодаля.

[2] Наявні в літературі відмінні дані про амбітуси співців дум тут не коментуються аж ніяк не через зневагу до суджень попередників, що, безумовно, заслуговують на глибокий критичний аналіз та підсумування, а виключно за браком місця. Хочеться вірити, читач сам здійснить бажані порівняння та зробить для себе відповідні висновки.

Інтервал	**Амбітус**	**Виконавець**	Спеціалізація
12	*g*''–*c*'	Опанас Сластіон	**кобзар**
11	*g*''–*d*'	Остап Вересай Іван Скубій	**кобзар** **лірник**
	f''–*c*'	Іван Кучеренко	**кобзар**
10	*f*''–*d*'	Павло Братиця Олександр Гришко Михайло Кравченко	**кобзар** **співак** **кобзар**
	es''–*c*'	Петро Древченко	**кобзар**
9	*g*''–*fis*'	Микола Дубина Платон Кравченко Антон Скоба	**співак** **співак** **лірник**
	d''–*c*'	Степан Пасюга	**кобзар**
8	*g*''–*g*'	Опанас Барь Остап Калний	**кобзар** **кобзар**
	f''–*f*'	Явдоха Пилипенко	**співачка**
	c''–*c*'	Гнат Гончаренко	**кобзар**
7	*f*''–*g*'	Іван Гуменюк	**лірник**
6	***d*''–*fis*'**	**Семен Говтвань**	**лірник**[1]

Звісно, обсяг звуків, який використовує співець, певною мірою залежить від його природних голосових даних і фізичного стану. Так, коли М. Кравченко "втратив голос", він не тільки змінив заключну каденцію своїх уступів, але й перестав брати тони нижче спільця (**c**), у зв'язку з чим його діапазон із дуодецими звузився до септими (пор. думи записані від нього Ф. Колессою 1908 року й О. Сластіоном 1909 року [17, с. 47–50 і 51–74 тощо]).

Та все ж голосові можливості співця найменшою мірою визначають діапазон його звукової палітри: ключове значення для її формування у

[1] Ф. Колесса послідовно називає С. Говтваня лірником, О. Сластіон же на своєму малюнку, датованому 1909 роком, нарисував співця з бандурою в руках і в лівому верхньому кутку дав відповідну приписку: "Кобз[ар] Оп[анас] Говтван. Удова. Полт[авська] губ[ернія], Зіньківський пов[іт], хутір Горби". Напевно, лірник С. Говтвань і кобзар О. Говтван – це однофамільці, а тому підпис "Кобзар Семен Говтвань" під тим же малюнком художника, вміщений у перевиданні збірника Ф. Колесси [20, на звороті першої картки ілюстрацій між с. 400–401], є помилковим хіба через простий недогляд, що проте вводить в оману. Крім того, в цьому ж перевиданні вказано, що С. Говтвань – "лірник з с. Зінькова, Полтавської губернії", однак в оригіналі тексту Ф. Колесси тип населеного пункту не був визначений [18, с. XII], на Полтавщині ж з такою назвою є тільки місто (колись центр повіту, тепер району).

процесі спонтанного творення мають індивідуальні властивості ладового мислення імпровізатора, притаманні йому стильові особливості застосування жанрових засад звуковисотної організації. Про це говорить той факт, що при зміні реальної висоти виконання твору амбітус його щоразу залишається незмінним. Скажімо, О. Сластіон у 1903 році заспівав М. Лисенкові думу "Плач невільників" на тон нижче, аніж Ф. Колессі для фонозапису п'ять літ пізніше, і значить, фізично був спосібний пописатися перед великим композитором, беручи хоч інколи найвищий тон думового еталонного ладозвукоряду, а проте не вийшов за межі властивого для себе амбітусу дуодецими. Так же само Г. Гончаренко незмінно тримався октавного діапазону, хоч також дві версії думи "Олексій Попович" і думу "Сестра та брат" заспівав тоном вище, порівняно з думою "Вдова".

Більше того, переважна частина співців використовує далеко не всі ступені свого ладозвукоряду рівною мірою, з однаковою частотою – деякі з них, передовсім крайні, можуть появлятися в творі лишень епізодично, а то й раз чи два. Наприклад, О. Скубій, виконавши шість дум, тільки одного разу спромігся на верхнє *g*", О. Гришко в чотирьох записах також раз задемонстрував нижнє *d*, а С. Пасюга в двох записах[1] – своє нижнє *c*. В О. Вересая середники субмодаля *f*–*e*, цілковито відсутні протягом усієї думи "Хведір Безродний", раптом виступають у самому кінці т. зв. "славословія" як дві передостанні силабохрони, натомість у транскрипції початкового фрагменту думи "Вдова", ясна річ, цих виповнювачів немає (вони також появляються в доданому, окремо виписаному "славословії"). Речитації Я. Пилипенко, попри властивий для неї виповнений звукоряд з амбітусом октави *f*"–*f*', виразно обертаються в рамцях робочого діапазону співачки – сексти *e*"–*g*'.

Схожих прикладів можна би множити й множити, і всі вони однозначно підводять до висновку, що брак окремих ступенів у реальному виконанні зовсім не вказує на їхню відсутність в арсеналі співця, а тим паче в ладовій системі, якою він оперує і мислить. Такі недостачі можуть бути випадковими й, існуючи як потенція, вони здатні виявитися за певних обставин, при потребі. У цьому находить свій вираз загальна засада можливої звукорядної неповноти (частковості) виявлення ладу, про яку мова йшла вище (с. 469–472). Якби М. Лисенко не записав від О. Вересая повністю думу "Хведір Безродний", то на підставі наявного фрагмента думи "Вдова" довелося б кваліфікувати звукоряд кобзаря принципово неповним, що розминалося б з дійсністю. Звідси виводиться необхідність вивчення не стільки звукових наборів, реально задіяних в окремих думах або в певних виконавських стилях, скільки особливостей втілення в них модальної ладової системи, притаманної думовому жанрові загалом.

[1] Див. виноску на с. 517.

Одним із зовнішніх виразників цих особливостей може служити кількість модалів, використовуваних виконавцями повною мірою чи бодай частково (в обсязі одного-двох характеристичних ступенів). За даною ознакою традиційна думова творчість ділиться на три групи – моно-, бі- та тримодальну. А позаяк властивості менших в основному поглинаються більшими, варто розглянути кожну групу зокрема, рухаючись у напрямі зростання їх кількісного складу – від одинарних через подвійні до потрійних.

§ 6. ***Мономодальність***

Використання одного модаля – явище нетипове для думової традиції, виступає воно виключно у співі не надто вправних виконавців – власне таких, як лірник С. Говтвань, який, за словами Ф. Колесси, вирізняється від усіх своїх колег "простотою й убозством мелодії" [19, с. 139] або непрофесіонал С. Ніс, лікар за фахом (чи, може, його інформант – рибак Жук). А проте і їхні речитації становлять інтерес, дозволяючи дослідити специфіку важніших сторін функціонування модальності в думах на рівні її основоположної одиниці.

Лад, використовуваний С. Говтванем і С. Носом, по суті є тотожним медімодалю еталонного думового ладозвукоряду, який характеризується наявністю півтону поміж середниками, наслідком чого виникає симетрична структура "тон–півтон–тон" (себто: *c*''–*b*'–*a*'–*g*'), доповнена натуральним надверхником (*d*''), а в С. Говтваня – ще й високим піднижником (*fis*'). Якщо ладофункціональне значення останньої не викликає сумнівів – це, безумовно, високий ввідний тон до нижньої опори (IX^{+}), то протилежна йому верхня ввіднотонність (*d*''/IV) сприймається вухом, вихованим у ладовій системі мажор-мінору, не інакше як стійка домінанта, що разом з тонікою квінтою нижче (*g*') закладає ладовий каркас розгортання звуковисотної лінії (лінеарності). Насправді ж ця псевдодомінанта набуває в модальності різного функціонального значення в залежності від мелодичного контексту.

У речитації С. Носа (приклад 3) нестійка функція звука *d*'' найясніше виявляється в другому такті, де верхник (*c*'') творить мелічну вісь на відстані, оспівувану з обох боків характеристичним зворотом "змійки" (*c*''–*b*'–*d*''–*c*''). Цей же звук *d*'' в рефреноподібних завершеннях уступу виконує роль своєрідного "зависання" на приверхнику модаля як вияву крайньої ладової нестійкості, максимально відтягнутої від нижньої опори, до якої спрямовується подальший розвиток лінеарності[1]. Таке

[1] Схожі зависання належать до улюблених прийомів народного виконавства та зчаста застосовуються для осягнення граничного кульмінаційного напруження, не раз додатково підкресленого виразною зупинкою ритмічного руху (ферматуванням). Ілюстрацією тому може служити здобутий октавним

ж функціональне значення має початковий вихід на “квінту” (насправді сексту модального гексахорду) в більшості типових 4-силабохронних закінченнях уступів у думах співців т. зв. миргородської школи (див. приклад 16в). Так само треба розуміти відправні квінтові стрибки в першій та третій побудовах речитації С. Носа, бо для того, хто звик відчувати ладову опорність кварти, тон над нею не може бути нічим іншим, ніж нестійким ввідним, аналогічним за своєю функцією верхньому ввідному ступеню до квінти тонічного тризвуку в ладовій системі мажор-мінору (як септими її ввідного септакорду, див. приклад 7).

Відмінне функціональне значення модальний звук *d*'' здатний здобути собі тільки завдяки модуляції (переходу зі старого модаля в новий) навіть у рамках одного й того гексахордового звукоряду, що властиво демонструють речитації С. Говтваня. Хоч їхній амбітус всього на півтону ширший порівняно з діапазоном мелодії С. Носа, за ладовою організацією вони набагато складніші. Використовуваний лірником звуковий матеріал складає майже повний відрізок восьмизвучної хроматичної гами (в ній для вичерпності забракло *as*'): *d*''–*cis*''–*c*''–*h*'–*b*'–*a*'–*g*'–*fis*'. Та прямих, безпосередніх хроматичних ходів (*c*''–*cis*'' та *b*'–*h*' чи навпаки) С. Говтвань ніде не застосував, у нього змінені натуральні ступені лиш епізодично виступають альтерованими підвищеннями при ввіднотоновому оспівуванні знизу своїх опор. Так, піднижник *fis*' у його речитації притрапився всього двічі – на самому початку запису, коли співець, розхвилювавшись перед фонографом, хіба неочікувано для себе самого раптом почав уступ із нижнього ввідного ступеню, чого ніколи не робив у подальшому, і ще раз – у п’ятому уступі[1] (на словах: “<...> *до розума* <...>”), але вже в належному орнаментальному значенні. Високий приверхник *h*' також з’явився тільки раз як макромелізм, притягнений до верхньої опори *c*'', і то явно замість нормального натурального *b*', про що говорить порівняння аналогічних місць у дев’ятому, другому й одинадцятому уступах (на словах: “*Будуть до нас куми* <...>”, “*В найми не пустити* <...>” і “<...> *веде під руки* <...>”).

Уступи С. Говтвань починав зазвичай із найвищої точки свого звукоряду (*d*'')[2], яка на перший погляд виступає нібито таким же “зависанням” на надверхнику, подібно як у Носових речитаціях. Однак у

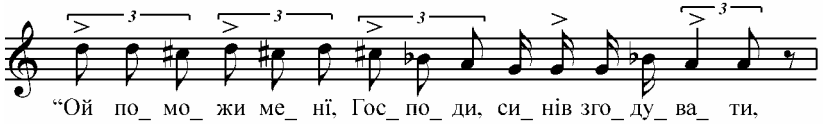
стрибком (*d*'–*d*'') надверхник (iv) в рефрені (“гей, гей”) наведеної вище мелодії пісні “Над річкою” (приклад 20).

[1] Згідно з членуванням речитації С. Говтваня виключно за музичними ознаками (див. 27, приклад 14), а не текстовими, на які орієнтувався Ф. Колесса.

[2] Виняток складають лише ті початки, які явно йому не вдалися в процесі спонтанного творення. Крім першого уступу, це також третій (від слів: “*Вдова бідна* <...>”) та четвертий (“<...> *одробляла* <...>”).

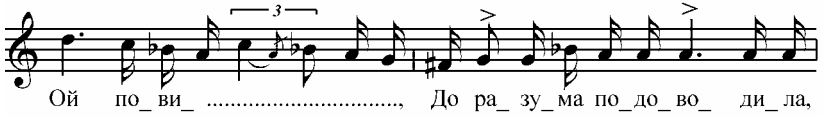
даному випадку він бере на себе роль верхника модаля на секунду вище і його нове назначення інколи підкріплюється власним ввідним півтоном (*cis*"), а також головно низхідними ходами в обсязі кварти, що породжують додаткове гармонічне тяжіння (*d*" ← *a*'), і врешті, незмінною кадансовою зупинкою на власному нижнику (*a*'), часом навіть попередньо оспівуваному типовою "змійкою", у зв'язку з чим стара нижня опора (*g*') змушена виконувати функцію нижнього ввідного тону до нової (побічної) нижньої опори (*a*'). Так постає явне початкове модуляційне відхилення у верхньосекундовий модаль з півторатоном між середниками ([*e*"]–***d***"–|*cis*"–*b*'|–***a***'–*g*'):

28



Фактично в перших речитативних зданнях[1] Говтваневих уступів безроздільно панує побічний модаль з опорами *d*"–*a*', включно з тими випадками, коли півтоновий ввідний ступінь до верхника відсутній і виникає натуральний модальний ладозвукоряд з півтоном між наднижником та його опорою ([*e*"]–***d***"–|*c*"–*b*|'–***a***'–*g*')[2]. Лишень у п'ятому уступі

29



основний модаль нагадав про себе в середині здання виповненням опорної кварти *c*"–*g*' у дещо неприродному розспіві та своїм півтоновим піднижником (*fis*'), проте програв боротьбу через сталий вихід мелічної лінії на нестійке для неї кадансування все на тому ж тоні *a*', зате необхідно стійке для модуляційного відхилення на велику секунду вверх, в якому він стає нижником. Натомість у всіх без винятку других зданнях своїх уступів лірник суворо тримався основного модаля від самого початку до кінця в рамках остова *c*"–*g*' з однозначним утвердженням його фінальної опори в кадансах. Винятково другий ("*В наймы не пустити*") і дев'ятий ("*Будуть до нас куми*") уступи починаються

[1] *Здання* – найменша, замкнута кадансовим зворотом мелосинтаксична побудова в речитативному ритмі (відповідник музичного речення в акцентно-динамічному ритмі). Докладніше див. [27, с. 21].

[2] Див. перші здання шостого ("*Стали сини жити* <...>"), сьомого ("*Ой пити-гуляти*"), одинадцятого ("*Вперед старший син* <...>") і тринадцятого ("*Стала тоді вдова* <...>") уступів думи "Вдова" у виконанні С. Говтваня.

начебто з фундаментальної опори нового модаля, пов'язаної гармонічним тяжінням з кадансом попереднього здання, та вона тут же прирівнюється до надверхника основного модаля (**v**=vi), після чого відразу йде його більш-менш тривале розгортання. У решті других здань таке початкове функціональне переключення еліптично пропускається, мабуть, як зрозуміле само собою.

Отже, С. Говтвань, незважаючи на крайню убогість використовуваного звукового матеріалу, послуговувався все ж доволі складним ладозвукорядом, сформованим з двох протиставлених собі модалів з опорами на відстані великої секунди (пор. ладозвукоряд прикладу 22):

$$\|\boldsymbol{d}''\text{–}cis''/c \quad – \quad b'\text{–}\boldsymbol{a}'\text{–}g' \,/$$
$$/d'' \quad – \quad \boldsymbol{c}''\text{–}(h')b'\text{–}a'\text{–}\boldsymbol{g}'\text{–}fis' \,\|$$

У композиції уступу, що у виконавця завжди включає два речитативні здання у взаємній питально-відповідній кореспонденції, це протиставлення має основоположне значення, витворюючи дві співвідносні зони макроладового тяжіння – від нестійкості модуляційного відхилення в переднику до стійкості базового гексахорду в сліднику[1]. Загалом же подібна гострохарактерна риса індивідуального стилю С. Говтваня свідчить про притаманне йому музичне мислення не стільки речитативними уступами, скільки формами, наближеними вже до суто пісенної строфіки. Можливо, причиною тому був звичайний брак потрібних кваліфікацій, а можливо, з погляду історичної еволюції таке відхилення від думової традиції вказує на її закономірну жанрову мутацію в бік ліро-епіки[2].

§ 7. *Розділенопоєднана бімодальність*

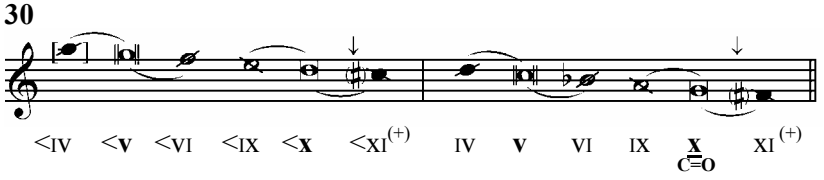
У кожному разі, мономодальність – явище нетипове для традиційних виконавців дум, більшість із них до того ж гексахорду з півтоном всередині розділено приєднувала супрамодаль тотожної будови[3], наслідком чого поставав ладозвукоряд в обсязі децими:

---

[1] Варто хіба нагадати: "Коли в періоді є два речення, що собі відповідають, то звемо їх передником і слідником" [32, с. 95 (всюди розрядка автора)].

[2] Подібна схильність до пісенного трактування думових уступів спостерігається також у П. Древченка, в якого перше речитативне здання має нестійке кадансування на натуральному піднижнику, а друге – на нижній опорі субмодаля, про що детальніше мова піде згодом.

[3] Виняток становлять окремі уступи рецитацій І. Гуменюка з півтоном між принижником та нижником супрамодаля ([*a*"–***g***"]–*f*"–|*es*"–***d***"|–*c*"), що в інших виконаннях, за словами записувача, усе ж вертали до звичної норми.



У ньому між нижником медімодаля (*g*'), який також виконує функцію спільця (**c**), і принижником супрамодаля (*e*") виступає велика секста, в "мінорі" звана "дорійською", що властиво дало зачіпку присвоїти таку ж назву думовому звукорядові. Справді, коли в наведеній бімодальності винести за скобки всі обрамки (у супрамодалі – *a*" і *cis*"/*c*", а в медімодалі – *d*" та *fis*'/*f*'), то вона виявиться ідентичною церковному дорійському тонові, який вважався першим (*protus*) у системі восьми подібних ладів. Хоча кожен із них розглядався середньовічною, а особливо пізнішою музичною теорією як монолітна одиниця, по суті вони являли собою складні, вторинно-похідні витвори з двох менших одиниць, аналогічно давньогрецьким "гармоніям".

В основу всієї системи церковних тонів була покладена симетрична чотиризвучна структура з серединним півтоном, оточеним з обох боків цілими тонами ("тон–півтон–тон"). Її транспозиція на квінту вверх давала в сумі октавне восьмизвуччя, помилково назване "дорійським" (оскільки відповідна йому давньогрецька гармонія іменувалася "фрігійською" згідно з назвою обох своїх діатонічних тетрахордів). Три інші головні церковні ладозвукоряди утворювалися від кожного чергового тону основоположного чотиризвуччя, рухаючись уже за новою середньовічною традицією знизу вверх (а не зверху донизу як в античні часи)[1].

До того ж своє значення мало місцеположення ключових ладолінеарних функцій – *фіналіса* (кінцевого тону мелодії), яким завжди визнавався найнижчий звук октавної гами, і *домінантіса*[2], що повинен

[1] Себто якщо перший (*protos*) церковний тон ("дорійський") дає послідовність звуків білими клавішами від звука *d*, то другий (*deuterus*) або "фрігійський" таким же чином – від *e*, третій (*tritus*) або "лідійський" – від *f* і четвертий (*tetradus*) або "міксолідійський" – від *g*. На тому первісно вичерпувалася система головних тонів, інколи приписувана святому Амброзію (Медіоланському, міланському єпископові від 374 року) та звана відповідно "амброзіанською". Про її подальший розвиток мова піде нижче.

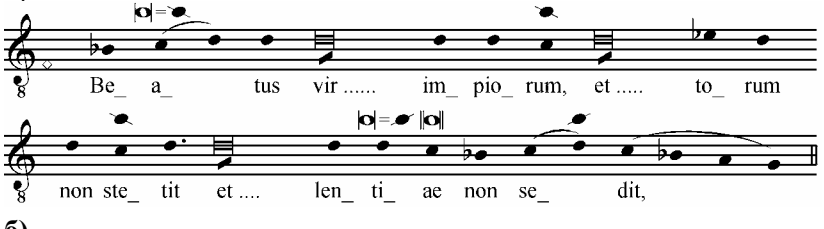
[2] Інші назви – кофіналіс, афіналіс (cofinalis, affinalis). Нині цю ладолінеарну опору зазвичай називають просто "домінантою", так само як і п'ятий ступінь мажор-мінору, в зв'язку з чим виникають безпідставні аналогії та небажані плутаниці. "*Dominantis*" є латинським словом, яке означає "панівний", натомість "домінанта" скалькована з французького "*dominante*" в сенсі вторинного стійкого тону, підлеглого тоніці. Також логіка підказує, що коли антитетичний

брати на себе місію верхньої мелічної опори головно у вигляді *реперкуси* – багаторазово повторюваної квінти цілого звукоряду (найнижчого ступеня верхнього чотиризвуччя)[1] або найрізноманітнішого її оспівування. Природно, що в такому разі магістральний розвиток лінеарності в побудовах мусив відзначатися спадним характером, обертаючись спершу в сфері домінантіса та переходячи за якийсь час уже в зону відповідальності фіналіса.

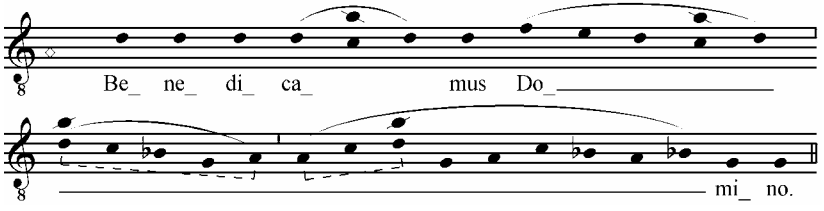
Ось для ілюстрації кілька зразків середньовічних співів (уривків з псалмодії[2], григоріанської меси та церковного гімну) в "дорійському" звукоряді:

31

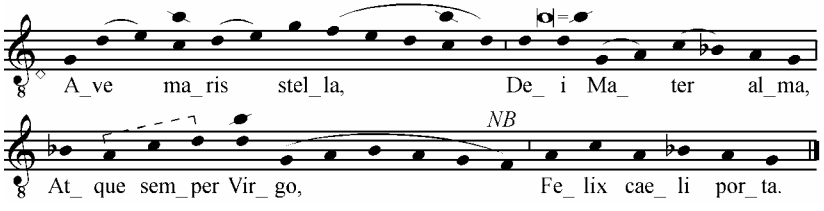
а)



б)



в)



термін – фіналіс – подається в автентичній формі, то в тій же автентичній формі повинен би вживатися його відповідник – домінантіс.

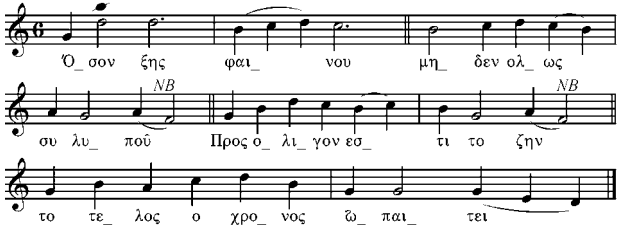
[1] Лишень у "фрігійському" тоні роль домінантіса покладалася здебільшого на сексту (всього звукоряду).

[2] Нотна абревіатура під домінантісом (нижником супрамодаля) означає свого роду "тремолювання" даного тону тривалостями (згідно з потребами тексту), що приблизно дорівнюють нотам із зарисованими головками. Символи, виставлені над нотним станом, вказують на ладомодальні функції відповідних звуків.

в останньому з яких привертає увагу використання нижнього ввідного тону до фіналіса *f*' (позначений абревіатурою *NB*), непередбаченого відомими доктринами церковного співу, що зайвий раз засвідчує закономірну неповноту теоретичного осмислення живої музичної практики свого часу[1]. Загалом же церковні лади є одним із часткових виявів

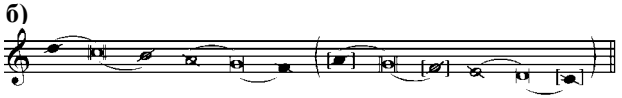
[1] Очевидно, всі відомі теорії модальності в категоріях тетрахордовості слід трактувати як методологічні спрощення, при яких бралися до уваги виключно ладові опори й особливості послідовного виповнення інтервалу між ними, а приставні тони опускалися як додаткові, розширювальні й, отже, мало суттєві, хоч у живій практиці вони використовувалися нарівні з рештою ступенів модального гексахорду, причому не тільки в середньовіччі, але й в античні часи також, прикладом чому може слугувати наступна мелодія давньогрецької застольної пісні:

32
а)



Тут звук *d*", узятий стрибком на самому початку, є характерним "зависанням" на найвищому нестійкому ступені, створюючи максимальне ладове напруження (подібно як у речитаціях С. Говтваня), а пізніше виконує роль приставки до верхньої опори *c*", що виразно оспівується з обох боків. Так само звук *f*' двічі виступає натуральною приставкою (в нотному прикладі позначені *NB*) до нижньої (й водночас спільної) опори *g*' (до речі, в давньогрецькій теорії модальності нижній приставний тон звався *προσλαμβανομενος*, але про відповідну верхню приставку не йшлося, позаяк вона збігалася з першим кінуменом наступного тетрахорду, званим *παρϝπατα*). Тож ладозвукоряд цієї мелодії слід розуміти виключно таким чином:

32
б)



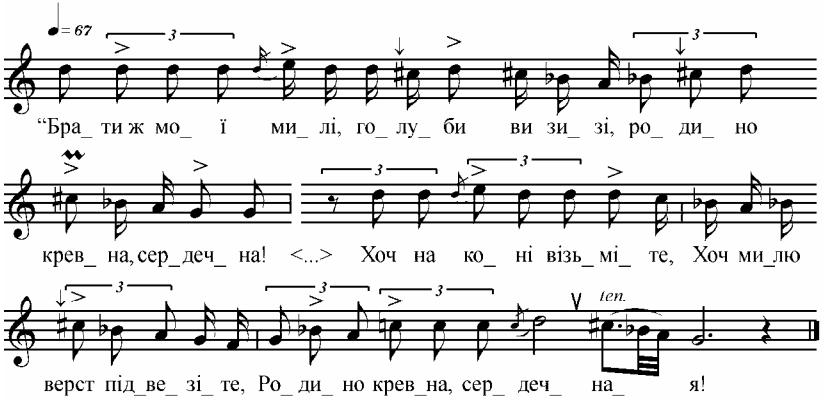
IV **v** VI IX $\underset{c}{\underline{\mathbf{x}}}$ IX [>IV] >**v** [>VI] >IX >**x** [>XI]

Уперше теоретично узаконив повний модальний гексахорд хіба Ґвідо Аретинський, у якого нижній та верхній ступені (*ut* і *la*) мають значення приставок до основного тетрахорду *re–mi–fa–sol*, себто тих же ступенів, від яких будувалися чотири найосновніші церковні тони. Сам гімн святому Йванові "Ut queant laxis", що започаткував сольмізацію, має такий мономодальний ладозвукоряд: *a*/VI–*g*/**v**–*f* /VI–*e*/IX–*d*/**x**–*c*/XI, й отже, його наспів починається з нижнього ввідного ступеня (подібне інколи зустрічається й у нашому обрядо-

модальності й у термінології, застосовуваній тут, вони описуються як розділено злучені два модалі – меді- та супрамодалі, включно з властивими їм обрамками, бо в перших побудовах наведених прикладів середньовічних співів звук *c*" (помічений закресленою нотою над нотоносцем) очевидно виступає піднижником супрамодаля (<xi) та щойно ближче до кінця стає звичним верхником медімодаля (**v**) з прилеглим до нього ввідним тоном згори (*d*"/iv).

За всієї очевидної стильової відмінності думового та середньовічного церковного співів неважко запримітити ряд для них спільних рис, не стільки обумовлених їхньою генетичною спорідненістю, скільки притаманних вокальній монодичній модальності взагалі. Це передовсім – точне квінтове співвідношення двох модалів, через що поміж нижником одного (**x**/*g*') та принижником другого (<ix/*e*") неодмінно постає "дорійська секста", а також – ладолінеарне утвердження супрамодаля на початку чи не кожної побудови шляхом простого повторення або різнобічного оспівування ("кольорування") його нижника як домінантіса[1] з наступною модуляцією (через переключення функцій, стрибком вниз) у медімодаль та тією чи іншою мірою закріпленням уже його нижника в функції ладолінеарного фіналіса[2] й одночасно бімодального спільця [17, с. 114].

33



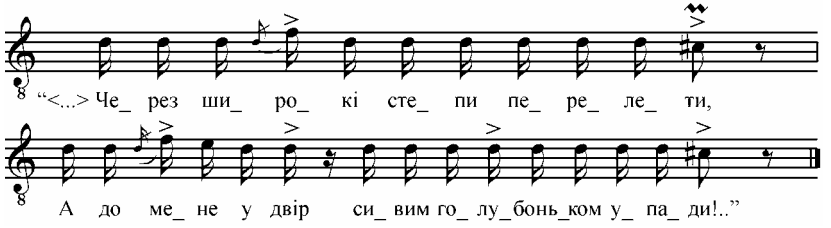
вому фольклорі), а завершується вельми характеристичним мелічним зворотом "змійки": *d–c–e–d* (нібито на "другому", нестійкому зі звичного погляду мажорної тональності, ступені чистого звукоряду: *a–g–f–e–d–c*, а насправді – на відносно стійкій нижній опорі модаля, попередньо оспіваній з обох боків нестійкими ввідними ступенями).

[1] Надалі він (*домінантіс*) стосовно дум зватиметься *владним тоном* або *владником* задля одностайності термінології, пропонованої в цій праці.

[2] Задля тієї ж одностайності термінології надалі й *фіналіс* стосовно дум зватиметься *основним тоном* або *основиною*.

Кольорування владного тону в думах досягається не тільки його оспівуваннями та плавними, поступеневими ходами в рамцях супрамодаля, але ще й за допомогою т. зв. терцієвого перевищення – способу варіантного розвитку лінеарності, взагалі властивого народновокальній творчості[1]. В думах відскок на терцію вверх від репетиційованого звука переважно використовується для звуковисотної (тонової) інтенсифікації силового (динамічного) музично-словесного наголосу [17, с. 87]:

34



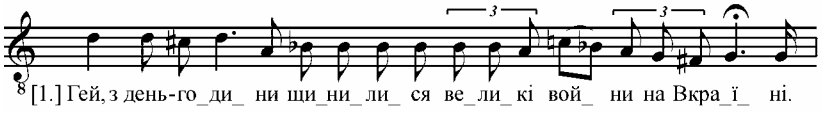
При тому подібні акцентування переважно вигладжуються ступеневими підходами до них або зворотними поверненнями до владного тону – як то має місце в другому такті наведеного прикладу (на слові "*мене*"), й не раз відбувається в співі І. Гуменюка поряд із "чистими" терцієвими відскоками (див. приклади 3 та 14).

Аналогічна за своєю сутністю терцієва заміна владника (коли замість нижника *d*" береться приверхник *f*") на самому початку речитативного здання отримує значення мелічної кульмінації-джерела[2], що підвищує емоціональне напруження та переважно сприяє видовженню лінеарного спаду чи збільшенню його загального нахилу. До цього доволі ходового прийому думові виконавці вдаються, мабуть, свідомо й відмовляються від нього тільки з особливих причин, зокрема й через хвилеві фізичні недомагання. Так, Я. Пилипенко, співаючи Ф. Колессі "Піхотинця", явно була не в формі, бо постійно не дотягувала в тих же місцях, де в пізнішому фонозаписі О. Сластіона вона в основному вдавалася до нормального терцієвого перевищення (пор., наприклад: [17, с. 112 і 114 тощо); також не робив його П. Кравченко в деяких спробах виконання цієї ж думи, правдоподібно, через втому [17, с. 94–96, варіант *в*]. Натомість П. Братиця в фрагменті, що його затранскрибував М. Лисенко, скористався з терцієвого перевищення лишень одного разу – на початку п'ятого речитативного здання (із семи зафіксованих), аби змалювати, на думку збирача, "драматизм ситуації у тексті думи" [25, с. 16; нотний додаток, с. 1, 4]:

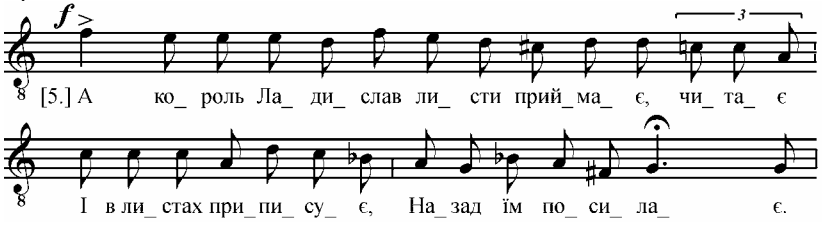
[1] Див. [29, с. 100–101, 104–106] і вказану там літературу.
[2] Термін Лео Мазеля [34, с. 87–89].

35

а)

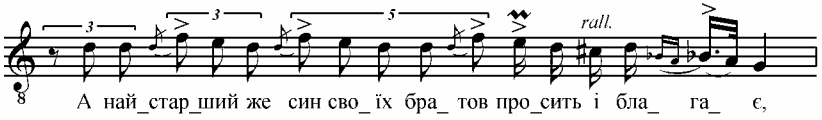


б)



Завдяки своєму особливому статусу замісника владного тону терцієве перевищення у вигляді приверхника (<vı) здебільшого перебирає на себе роль другої ладолінеарної опори – *надвладника* (своєрідного "подвійного домінантіса", "супердомінантіса"), що стверджується як більш-менш постійним кульмінаційним наголошуванням [17, с. 85]:

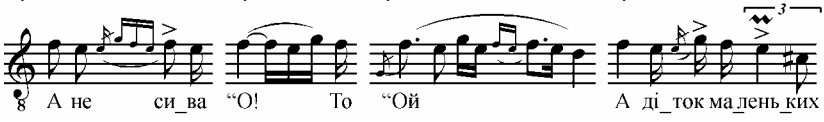
36



так і в типових зворотах оспівування, в яких прилеглий зверху до такого надвладника ступінь (<**v**) навіть здатний втрачати свою первинну опорність, підкорюючись новому ладолінеарному центрові (чи то в мікромелізматичній групі, у розгойдуванні початку рулади, чи таки в речитації) [17, с. 85, 93, 95, 135]:

37

а) **б)** **в)** **г)**



Тимчасова відносна ладолінеарна стійкість терцієвого перевищення підкреслюється прилеглим до нього нижнім півтоном, що на якийсь час міняє своє природне низхідне тяжіння на висхідне в оспівувальній розв'язці (див. приклади 37**аб**), після чого звичайно наступає функціональне переключення надвладника в нестійкий приверхник і водночас повертається його спрямованість до фактичного владного тону (приклади 37**вг**). Схоже наголошення стійкості ладових опор модалів досяга-

ється лише за допомогою альтерації їхніх ввідних ступенів, які в натурі відстоять від центрів свого притягання на цілий тон. Передовсім це стосується обох піднижників, а також певною мірою супрамодального принижника (<ıx)[1]. Останній, як відомо, стабільно виступає натуральною "дорійською секстою" (коли не брати до уваги рецитації І. Гуменюка, про що йшлося вище) і тільки інколи в співі О. Гришка й А. Скоби проскакує її понижена чи нейтральна відміни, які, проте, не мають мелограматичного (морфологічного) значення, а радше зумовлюються випадковим нечітким інтонуванням ("недотягуванням") початків окремих уступів або окремих їхніх здань після віддиху [17, с. 147, 152, 154] або в таких же початкових розспіваних вигуках, де без видимих на те причин на місці натурального принижника супрамодаля появляються нейтральні та занижені звуки (пор. [17, с. 127, 141, 143 та 140, 141, 142, 145])[2]. Позірно подібне заниження, що трапилося одного разу в рецитації О. Баря [17, с. 85], за своєю суттю відноситься вже до хроматики, породженої головно модуляційними процесами в межах медімодаля (про це трохи згодом).

Тож правдивими альтераціями в думах є тільки піднижники медіта супрамодалів (xı і <xı), з яких перший, будучи за сумісництвом ввідним ступенем до спільця (**c**), виступає зазвичай підвищеним. Винятково (а можливо, припадково) як натуральний він проскакує всього раз у співі Я. Пилипенко у вигляді допоміжного оспівування знизу (див. приклад 33, вкінці слова "*підвезіте*"), що можна вважати принаймні потенційною відмітною рисою її виконавського стилю. Абсолютна більшість високих піднижників у думових медімодалях виконує таку ж лінеарно-допоміжну роль нижнього оспівування своєї опори переважно ближче до кінця речитативного здання[3]. Узяті стрибком, вони появляються виключно в трафаретних заключеннях уступів М. Кравченка (в записах Ф. Колесси)[4] й одного разу в П. Кравченка, близько нагадуючи широковживані звороти пісенності пізнього походження [17, с. 1, 91]:

---

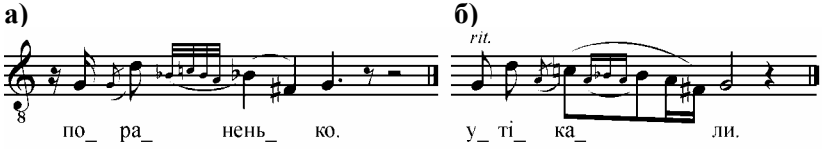
[1] У наявних записах дум у традиційному виконанні не спостережено альтерування середників ні в меді-, ні в супрамодалях, а надверхник останнього (<ıv) не використовується взагалі.

[2] З тих же причин на початку п'ятого й у середині восьмого уступів "Піхотинця" у виконанні А. Скоби з'являється і нейтральний приверхник супрамодаля (<vı$^{\pm}$), що виконує функцію типового надвладника [17, с. 141, 145].

[3] Може, варто нагадати, що медімодальні піднижники цілком відсутні у речитаціях О. Баря, О. Калного та М. Кравченка (у фонозаписах О. Сластіона).

[4] А також винятково як форшлаги-в'їзди у серединних кадансах речитативних здань задля підсилення властивої їм акцентуації на передостанній силабохроні [17, с. 33, 34].

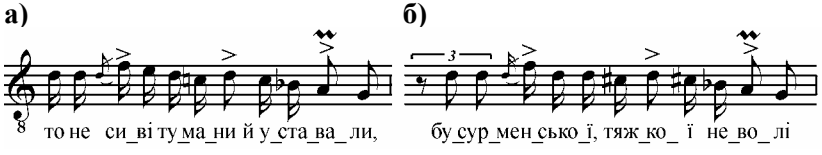
38



У позиції заключного тону в серединних кадансах піднижник не використовується співцями дум, і якщо він трапляється, то хіба як очевидна погрішність імпровізації. Так, А. Скоба, безперечно, сфальшивив двічі в одному уступі, взявши інтонаційно занизько звук квартової основи медімодаля (**x**), яку Ф. Колесса змушений був виразити на письмі як альтерований піднижник (xι^{+}) [17, с. 127]; аналогічно треба розуміти і нейтральний варіант такого ж кінцевого псевдопіднижника в одному з речитативних здань О. Гришка (див. нормальне для його стилю закінчення в попередньому зданні на словах "*перелети*") [17, с. 154].

Власне таке ж призначення має високий нижній ввідний тон до супрамодального нижника, що в свою чергу поєднує дві надважливі функції – ладової опори і владника, навколо якого імпровізується мелічна лінія початкової фази речитативного здання. А тому ця альтерація використовується головним чином на місці натурального нижнього оспівування, посилюючи його природне тяжіння до своєї ладолінеарної основи[1] й у той спосіб вирізняючи її значимість у композиції цілого. Притаманну такій ввіднотоновості варіантну нестійкість наглядно демонструють мелодично ідентичні побудови у рамках одного уступу з натуральним і високим піднижником супрамодаля [17, с. 1]:

39



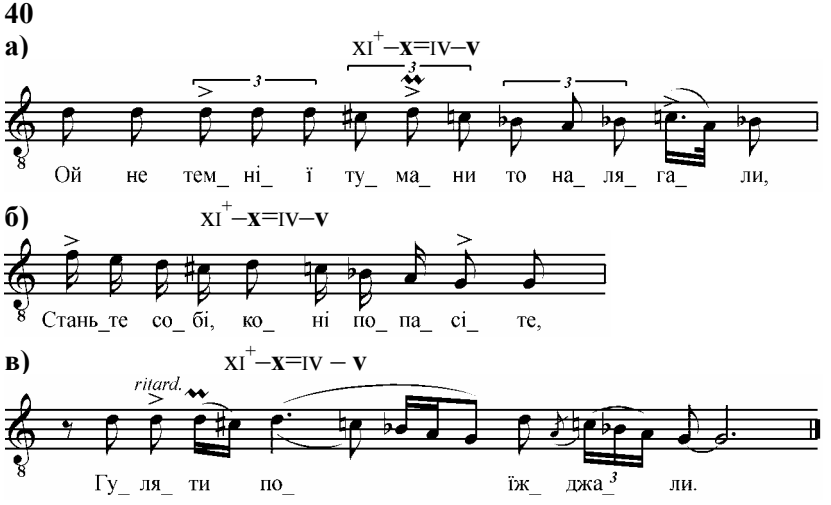
Тож можна з упевненістю стверджувати, що пресловутий "четвертий підвищений ступінь думового дорійського звукоряду" практично завжди являє собою ніщо інше, як альтерований піднижник супрамодаля (*cis*"/<xι^{+})[2]. Особливо примітна його сутність на стику розділених

[1] Інколи таке допоміжне оспівування тягне за собою ще й додаткове альтерування наднижника (*b*' → *h*'), скажімо, в зворотах на зразок: ***d***"–*cis*"–*h*'–*cis*"–***d***" (див., наприклад, [18, с. 35–36, відповідно зверху перший і третій нотний стан]).

[2] Часте вживання високого піднижника супрамодаля дало привід Ф. Колессі виписати його позначення при ключі у транскрипціях речитацій М. Кравченка

ладових одиниць, коли відбувається модуляція через функціональне переключення нижника (*d*"/<**x**), в який розв'язується альтерація, у висотно тотожний їй надверхник (*d*"/IV), що зразу переходить у свою опору (*c*"/**v**), і в результаті виникає, як уже мовилося, опосередкований хроматизм (на відстані): …*cis*"–*d*"–*c*"… (де розв'язка *cis*"–*d*" належить до супрамодаля, а хід *d*–*c*" до медімодаля)[1] [17, с. 138, 92, 150] (див. також приклад 35 на словах: "*приймає*, *читає*"):

40

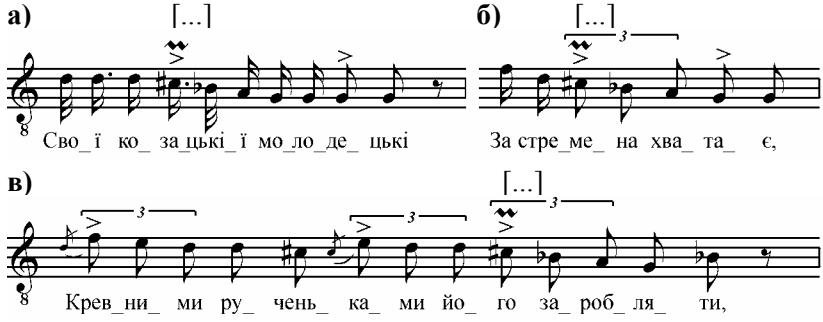


власного фонозапису, однак у подальшому збирач відмовився від цієї новації (зокрема й у транскрипціях фонозаписів О. Сластіона, здійснених від цього ж виконавця роком пізніше), можливо, через курйозний випадок з М. Лисенком, який, отримавши для попереднього перегляду частину транскрипцій Кравченкових співів, механічно прочитав виставлені там два дієзи при ключі (*fis*" та *dis*" при прийнятій Ф. Колессою основині *a*') згідно з нормами загальної теорії музики (себто як *fis*" та *cis*"), тож був вельми подивований, що "в мажорі дума співана" [21, с. 549, 547]. Показово, що не тільки М. Лисенку притрапився такий недогляд: хоча Ф. Колесса потім додав до публікації належну попереджувальну примітку, у передруках поряд з приключевим *fis*" здебільшого виставляється замість *dis*" таки "мажорне" *cis*" (див., для прикладу [16, с. 18, друга нотна лінійка]).

[1] Оскільки в минулому транскриптори не завжди суворо дотримувалися правила виставлення знаків альтерації щоразу біля відповідної ноти (за винятком безпосередньо повторюваних звуків), зчаста виникають сумніви в правильності відчитання подібної опосередкованої хроматики: чи наступний після розв'язки тон є також альтерований, чи вже дезальтерований (як скажімо, у прикладі 51)? Це важливе текстологічне питання потребує спеціального розгляду, хоча в Лисенкових записах, здається, воно не піддається вирішенню взагалі, в Колессових же можливе завдяки збереженим фонозаписам.

Нормально високий піднижник супрамодаля розв'язується вверх згідно зі своїм тяжінням, а втім не раз замість такої розв'язки з подальшим переключенням ладових функцій наступає раптовий перехід у медімодаль стрибком на збільшену секунду вниз (…*cis*"–*b*"…). Очевидно, його слід розглядати як своєрідну лінеарну еліпсу – пропуск стереотипних компонентів модуляційного процесу, що маються на думці самі собою та викидаються задля його динамізації, вираження енергійності, схвильованості, а також для уникнення банальних повторів. Схематично це можна зобразити наступним чином: …*d*"–*cis*"–(*d*"–[*c*"])–*b*'–*a*'… = …**x**–xi–(**x**=iv–[**v**])–vi... Першу стадію на шляху до повного вилучення ходу (*d*"–[*c*"]) демонструє приклад 36, де через елімінацію медімодального верхника (на слові: "*благає*") пропав характерний хроматизм на відстані. Черговий крок у тому ж напрямі – усунення переміни функцій (**x**=iv) – вже дає комплектну лінеарну еліпсу [17, с. 110, 98, 102] (пор. приклади 41**бв** з прикладом 40**б**):

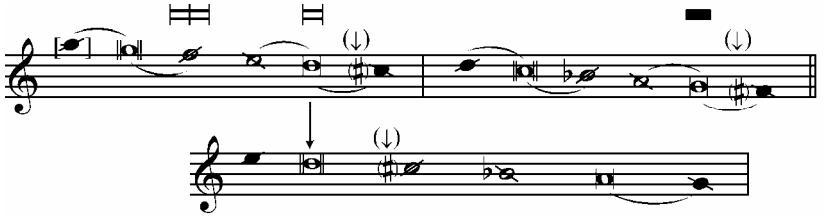
41



Інше функціональне значення альтерації може зумовлюватися ще модуляцією (або тільки короткочасним відхиленням) у модаль великою секундою вище щодо спільця. Зовні така модуляція виглядає подібно як у речитаціях С. Говтваня (див. с. 490–492), але відбувається вона не в межах гексахорду, в якому надверхник прирівнюється до своєї опори й усі ладові функції просто пересуваються на один ступінь вгору, а через значно природнішу заміну розділеного поєднання модалів на стягнене, коли нижник верхнього з них стає верхником нижчого (**x=v)** і таким робом альтерований звук перетворюється в середник гексахордового ладозвукоряду з півторатоном у центрі (себто зі симетричною структурою: "тон–півтон–півторатон–півтон–тон"). У зв'язку з цим подана нотна схема думової бімодальності (приклад 30) потребує наступного доповнення[1]:

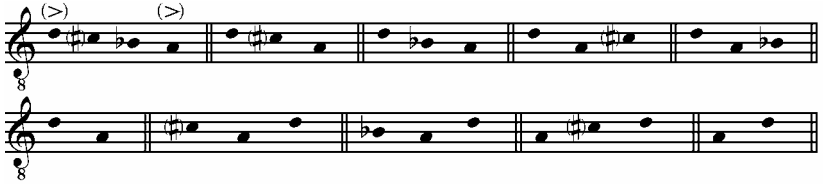
[1] Над нотним станом вказані ладолінеарні функції відповідних ступенів звукоряду – надвладника (𝄪), владника (𝄫) та основини (▬).

42



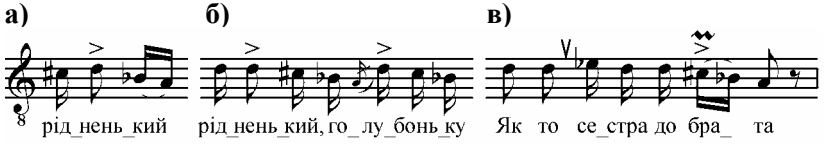
Подібна модуляція реалізується в доволі типових лінеарних зворотах, які виразно спираються на оспівування відносно стійкого квартового співвідношення тонів *d*"–*a*', себто секундою вище стосовно опор медімодаля *c*"–*g*', як-от[1]:

43



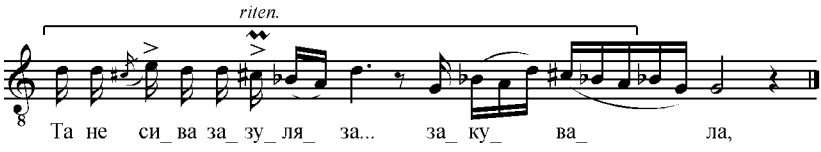
Такого типу звороти можуть бути різними за величиною – від кільказвучних до всіляко розбудованих, здатних займати більшу частину речитативного здання та включати, окрім ступенів у межах опорної кварти, також власні обрамники – натуральні (*e*"/IV та *g*'/IX, як у прикладі 44[г]) й альтеровані (*es*"/IV⁻ у прикладі 44[в]) [17, с. 83–85]:

44



[1] Зрештою, подібні модальні модуляції на секунду вверх ніяк не можна вважати виключною властивістю дум, позаяк явні ознаки аналогічних короткочасних відхилень спостерігаються також і в середньовічних церковних співах. Принаймні в тому переконують приклади 31[б–в], де на початку другої половини кожної мелодії недвозначно проступає похідна опорність кварти *d*"–*a*' (в нотах ці верхньосекундові відхилення помічені пунктирними скобками) як кульмінаційний момент з подальшим поверненням до основного медімодаля через функціональне переключення вторинного верхника в обрамник. Відмінність усе ж полягає в тому, що такі модуляційні зрушення в обох наведених зразках тримаються чистої діатоніки, в думах же ввідний тон до другорядної верхньої опори здебільшого альтерується, підкреслюючи своїм півтоновим тяжінням її значимість на даному етапі розгортання мелічної лінії речитативу.

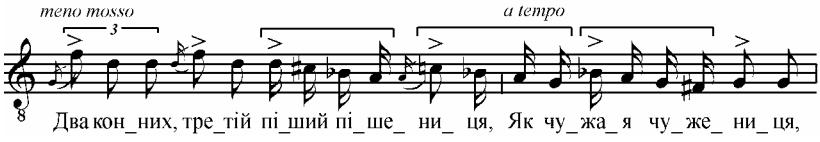
г)



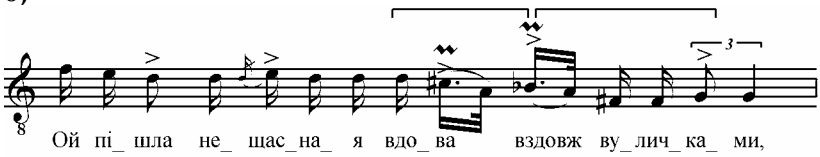
Особливо рельєфно верхньосекундові відхилення проступають у зіставленнях, зокрема у вигляді своєрідної дво- чи навіть триланкової "секвенції" як більш-менш точної, так і приблизної, прихованої за варіантними відмінностями мелічних і ритмічних малюнків[1] [17, с. 89, 128]:

45

а)



б)



Тією чи іншою мірою розвинуті верхньосекундові модуляційні збагачення ладової палітри застосовують практично всі співці дум, а в М. Кравченка[2] речитативні здання цілком вибудовуються на стягненому приєднанні до супрамодаля верхньосекундового замінника медімодаля, що можна вважати відмітною ознакою індивідуального стилю виконавця. При тому вони здебільшого кадансують на своєрідній "інтонації зітхання" *a*'–*g*' (приклад 39), де виділений акцентом і пральтрілєром перший звук (*a*') вступає в очевидний квартовий зв'язок з переважно також акцентованим *d*", творячи з ним остов гексахорда *e*"–***d***"–*c*"–*b*'–***a***'–*g*' та накидаючи наступному, кінцевому звукові (*g*') функцію натурального (цілотонового) ввідного тону до себе як нової нижньої опори[3]. Таке похідне злучення модалів повторюється потрібну кількість

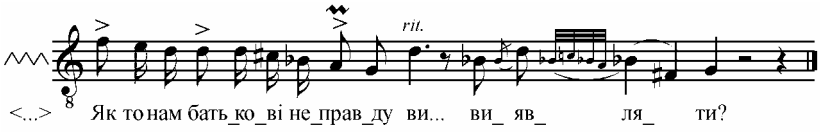
[1] Див. також [17, с. 83, 116, 123, 130, 139, 140].

[2] Та почасти в речитаціях О. Гришка.

[3] Показово, що стиснені (скорочені) відміни речитативних здань М. Кравченка закінчуються або на принижнику супрамодаля (*d*"–*cis*"), або на нижни-

разів, і щойно в заключній побудові уступу приходить нормальне розділене зчеплення (... *d*"/**x**=IV ...), закріплюване однозначним кадансом на *g*' як основині всього ладозвукоряду [17, с. 7]:

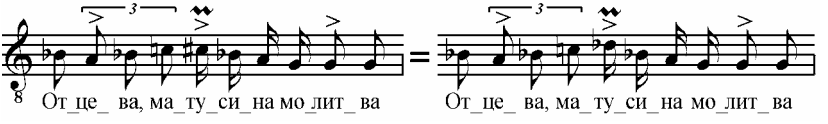
46



І нарешті, інколи той же "підвищений четвертий ступінь дорійського звукоряду" (*cis*") виявляється низьким надверхником медімодаля (*des*")[1], хибно витлумаченим на письмі в звичних категоріях мажор-мінорної тональності (ладової системи Dur-moll). Безперечно, в подібних випадках Ф. Колесса мусив мислити рутинно поняттями сучасної йому теорії музики й не міг навіть припустити іншої інтерпретації такого звуку. Та в модальності хроматичний зворот *c*"–*cis*"–*b*', який трапляється в співах А. Скоби[2], не може трактуватися інакше, ніж діатонічний хід від медімодального верхника до свого заниженого обрамника, себто *c*"–*des*"–*b*' (власне так, як це зробив К. Квітка в записі пісенної мелодії, див. приклад 18) [Колесса Ф. 1910, с. 137–138][3]:

47

а) **б)**



Те ж значення мусять мати стрибки на тритон догори (записані як *g*'–*cis*") з наступним поверненням до приверхника (*b*') у речитаціях того ж таки А. Скоби [17, с. 124][4]:

кові стягненопоєднаного модаля (*a*') без подальшого спаду на його нижній ввідний тон (див., наприклад [17, с. 2 (початки 3 та 4 уступів)].

[1] Розуміється, у природному (нетемперованому) інтонуванні існує помітна різниця між енгармонізмами на письмі *cis*" та *des*", з яких перший інтонується дещо вище другого. Що є що у відчуттях самих співців у кожному конкретному випадку здатні прояснити тільки детальні акустичні заміри та належно коректна їх інтерпретація.

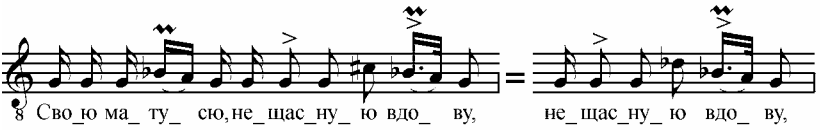
[2] Те ж є в хибній транскрипції, розглянутій у [Луканюк Б. 2010, с. 85–87].

[3] Див. там само також с. 135.

[4] Див. там само також с. 126, 130.

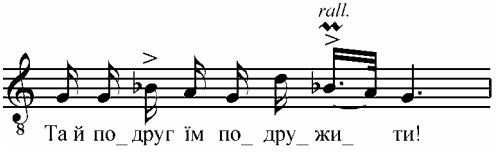
48

а) **б)**



що в аналогічних лінеарних зворотах виступають замість ходу на чисту квінту (*a*'–*d*")[1] [17, с. 123]:

49



Отак виступаючи у різнорідних іпостасях – то як високий піднижник супрамодаля (*cis*"/<xı$^{+}$), то як низький надверхник медімодаля (*des*"/ıv^{-}), то як високий приверхник відхилення у верхньосекундовий модаль (*cis*"/ıv^{+}), до того ще й у найрізноманітніших ладолінеарних контекстах, не раз не зовсім ясних у своїх виявах, що допускають кілька рівноцінних інтерпретацій, – альтерований тон у центрі бімодального звукоряду своєю функціональною полісемією місцями надає думовому мелосові деякої неозначеності, зрештою, іманентної для модальності взагалі (зокрема й суто діатонічної), яка в цьому відношенні займає посередню позицію між визначеною тональністю та невизначеною тритонікою (пентатонікою). Як носій крайньої нестійкості, ця альтерація, розв'язувана, а особливо відокремлена, кинута без розв'язки, несе в собі потужний заряд динамізму, тримаючи слухача в неослабному напруженні (поряд із перманентною боротьбою між собою квартових опор, владника й основини та, врешті, обох по-різному зчеплюваних модалів за панування в мелодичному розвитку).

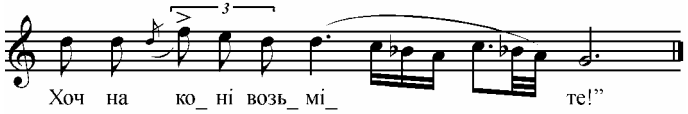
Виконавці дум хіба сповна усвідомлювали надзвичайні виразові можливості такого інтонаційного загострення та вживали його часто-густо, аби додати драматизму своїй оповіді, а то й уже просто надуживали ним, ослаблюючи функціональні зв'язки звуків та підриваючи основи ладу. У зв'язку з цим альтеровані ступені виступають подекуди не стільки чинником звуковисотної організації, ладовою детермінантою, обумовленою потребами мелічного розвитку, скільки явищем суто тембральним – звуковою барвою, що надає співу специфічного колориту,

[1] Див. там само також с. 139, 140, 141, 142.

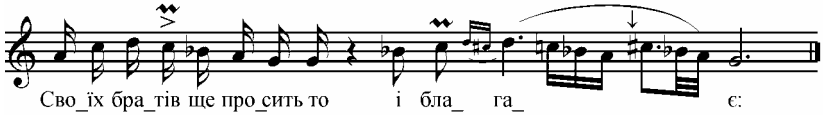
проте з погляду ладовості ніяк не мотивованою. Найочевидніше безпричинна переливчастість натуральних, альтерованих і нейтральних тонів проступає в тотожних моментах речитацій одного й того ж співця, як наприклад, у заключних побудовах уступів Я. Пилипенко [17, с. 116–117]:

50

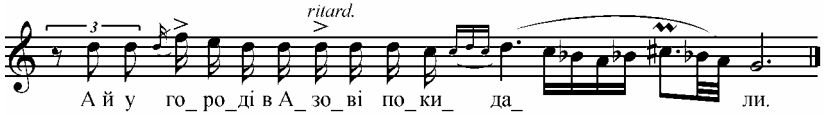
а)



б)

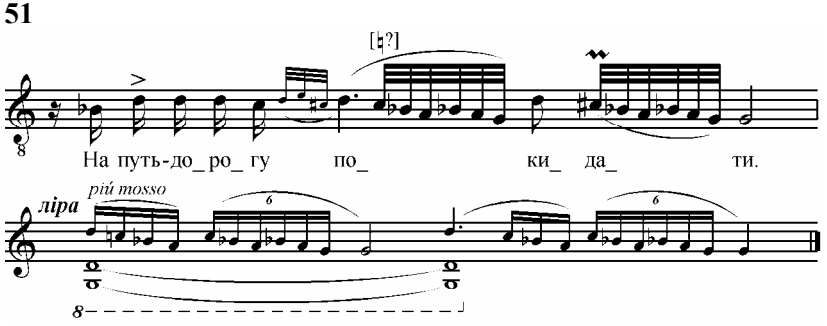


в)



чи також вельми оригінально в А. Скоби, який співані заключення з альтераціями іноді повторював на лірі в діатоніці (партія ліри записана дрібнішими нотками в другому рядку)[1] [17, с. 146]:

51



[1] Пор. з альтерованими переграми на лірі І. Скубія [18, с. 13 тощо].

§ 8. *Стягненопоєднана бімодальність*

Інший вид думової бімодальності творить стягнене зчеплення двох гексахордів, з яких один виявляється повним відповідником медімодаля при розділеному сполученні, а другий – модуляційно прирощеним знизу субмодалем, верхник та ввідні тони якого збігаються з нижником та ввідними тонами вищерозташованого "напарника" (IX–**x**–X=IV–**v**–VI).

Як відомо, стягнені поєднання властиві також церковним ладам і теоретично вони поставали через елементарне перенесення верхнього тетрахорду кожного із чотирьох головних звукорядів, званих "автентичними" ("справжніми"), на октаву вниз, наслідком чого виникали "плагальні" ("побічні") утворення, що в пізнішій номінативній системі середньовічних термінів отримали похідні назви простим долученням префікса "гіпо-" ("під-") до назв головних, себто: "гіподорійський", "гіпофрігійський", "гіполідійський" та "гіпоміксолідійський"[1]. При тому транспоновані тетрахорди зберігали свою первісну структуру, також незмінним залишалося звуковисотне положення фіналіса, який через те неминуче опинявся в середині звукоряду, зате домінантіси переважно зміщувалися терцією нижче (в "гіпоміксолідійському" нижче на велику секунду) й уже не зливалися з нижником верхнього тетрахорду, як це мало місце в автентичних ладах (за винятком "фрігійського", де в ролі домінантіса міг виступати ще й нестійкий принижник). Таким робом до чотирьох "автентичних" тонів, званих загалом *амброзіанськими*, додалися ще чотири "плагальні", заведені правдоподібно щойно в *григоріанських* співах, й сумарно система була розбудована до восьми ладозвукорядів, що тривалий час вважалися чи не всеохопними принаймні в музичній теорії середньовіччя та Ренесансу[2].

---

[1] Відповідно: *A–H–c–d=d–e–f–g*; *H–c–d–e=e–f–g–a*; *c–d–e–f=f–g–a–b*; *d–e–f–g=g–a–b–c'*. В елементарній теорії музики, а за нею і в різноманітних дослідницьких працях про т. зв. натуральні або народні лади (включно з етномузикознавчими студіями такого роду), гіпоутворення не беруться до уваги взагалі, чим спотворюється сама сутність теорії і практики церковної модальності.

[2] Лишень 1547 року Гайнріх Ґляреан (Льоріті) у трактаті "Додекахордон" додав до цієї вісімки ще чотири лади, а саме два "автентичні" від обох гексахордових приставок (обрамків): "еолійський" від верхнього *a* (*a–h–c'–d'+e'–f'–g'–a'*) й "іонійський" фактично від нижнього *c*, але за інерцією потрактованого октавою вище (*c'–d'–e'–f'+g'–a'–h'–c''*), з двома похідними від них "плагальними" гіполадами ("гіпоеолійським" від *e* та "гіпоіонійським" від *g*), довівши таким чином загальну кількість церковних тонів до дванадцяти. Брак ладозвукоряду від сьомого тону *h* чи *b* засвідчує основоположне значення саме гексахордовості й у теоретичній системі середньовічно-ренесансної модальності, якою католицька церква послуговувалася свідомо понад тисячу літ (умовно від трактату "Про музичні закони" Аніція Манлія Боеція, створеного біля 500 року). З приходом стилю бароко в західноєвропейській академічній музиці

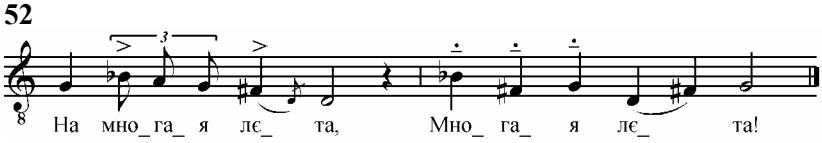
Можна зразу сказати, що такого роду середньовічні гіполади загалом чужі думовій традиції, а втім саме стягненопоєднаною бімодальністю разюче вирізняються речитації кобзарів харківської школи, серед яких творча особистість Г. Гончаренка, безумовно, посідає чільне місце[1]. Його звукоряд не пасує до жодної з церковних плагальностей, бо в ньому субмодаль не дублює структури меді- та супрамодалів, а протиставляється їм власним інтервальним укладом з півтоном між нижником (>**x**/*d*') та прилеглим до нього середником (>ıx/*es*'), себто (зверху вниз): "тон–тон–тон–півтон–тон" (або, ще інакше, з середньовічним "фрігійським" чи давньогрецьким "дорійським" тетрахордом в основі). І хоч основина Гончаренкового звукоряду знаходиться, подібно фіналісам церковних гам, посередині – в точці спільця (стягненого з'єднання меді- та субмодалів: **x**=>**v**), на що недвозначно вказують

започатковується принципово нове тон(ік)альне (мажор-мінорне) мислення, що сягнуло свого апогею головно у творчості віденських класиків та ранніх романтиків.

[1] Його спів був зафонографований наполегливими стараннями Лесі Українки та К. Квітки, яким удалося зафіксувати три думи повністю ("Удова", "Брат і сестра" й "Олексій Попович"), а також дуже цінний фрагмент повторного запису думи "Олексій Попович" зі спеціальним виділенням партії кобзи, завдяки чому вийшов на яв цікавий факт, що Г. Гончаренко своєму "мінорному" співу акомпанував у "мажорі", не раз попадаючи в неочікувані послідовності різко дисонуючих інтервалів, як наприклад, у самому кінці вказаного фрагменту, де між вокальною та інструментальною партіями виступають ось які інтервали поспіль: в. 9–в. 9–зб. 8–в. 7–в. 9–в. 9 [18, с. 128]. Усе це вимагає окремого дослідження, тут же варто відзначити, що такого роду зовсім "вільні" (чи лише "звільнені") вертикальні стосунки партій у багатоголоссі загалом є нормальними для традиційних музичних культур – монодичних у своїй основі, яким властивий суто горизонтальний спосіб музичного мислення без усякого гармонічного узгодження, у зв'язку з чим терпкі "фальші" голосоведення для слуху, вихованого на європейській музиці після епохи *ars nova*, не усвідомлюються ні слухачами, ні музикантами позаєвропейських музичних світів – для них багатологосся означає всього-на-всього кілька різних мелодій, що звучать нараз. До думового супроводу це стосується хіба тільки почасти, бо кобзар явно намагається гармонізувати свій спів, використовуючи три основні функції, а проте вони ніколи не складають тонального круговороту T–S–D–T, як можна було б сподіватися, лиш усе творять замкнуті пари T–S–T або T–D–T, що не спроможні дати потрібну тональну визначеність через притаманну їм іманентну функціональну перемінність: T–S–T=D–T–D чи T–D–T=S–T–S. На додаток слід зауважити, що А. Іваницький, наводячи цю думу в своїй "Хрестоматії з українського музичного фольклору" (Київ, 2008, с. 442), дарма вилучив приключові знаки в партії кобзи, трактуючи їх як недогляд коректури, бо Ф. Колесса підтвердив їхню невипадковість в студії [19, с. 140–141, 148].

спеціальні заключні побудови в кінці кожної думи кобзаря (усередині вони не трапляються)[1] [18, с. 114; див. також с. 83 і 95]:

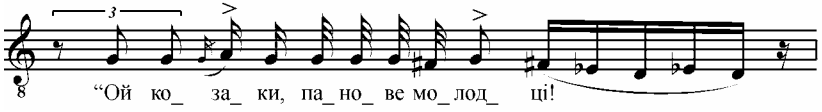
52



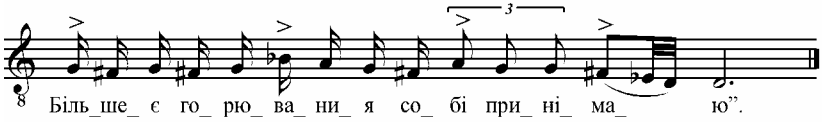
його владник (домінантіс), на репетиціюванні й оспівуванні якого базуються принаймні початкові фази імпровізованих речитативних здань, збігається з *основиною-спільцем*, чого властиво не буває в церковних гіполадах [18, с. 103, 85]:

53

а)



б)



Узагалі ж уступи своїх речитації Г. Гончаренко укладає на підставі базових схем трьох здань, з яких одне (***A***) цілком вибудовується в рамках медімодаля з виразною ритмічною зупинкою на його нижнику (**x**/*g*') та без особливих мелізматичних прикрас[2] [18, с. 110, 69; див. також наступний приклад під символом ***A***]:

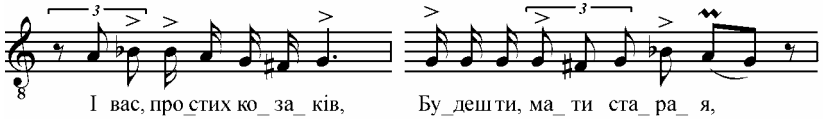
---

[1] Схожими спеціальними побудовами завершував свої думи О. Сластіон (у нього вони трапляються і в середині), вказуючи таким чином на положення основини в ладозвукоряді (див. [18, с. 50; 26, с. 78]). Невідомо, чи користувалися подібними закінченнями інші кобзарі харківської школи С. Пасюга, І. Кучеренко та П. Древченко, позаяк О. Сластіон, фонографуючи тільки початкові фрагменти їхніх виконань (скільки містилося на одному валику), хіба вже не вислуховував їх повністю, тож не міг запримітити чогось особливого в співі кінця дум. Шкода, що заслужений збирач не зумів скористатися дорогоцінним досвідом М. Лисенка, який також подав лиш уривок думи “Вдова” у виконанні О. Вересая, проте цілком слушно вважав за потрібне окремо зафіксувати її заключні рядки з мелодично особливим “славословієм” [24, с. 10 нотного додатку].

[2] Щоправда, інколи в речитативних зданнях ***A*** після характерної мелоритмічної зупинки на нижнику медімодаля приходить ще коротенький спадний пасаж уже в рамках субмодаля [18, с. 72, 75, 86, 89], що натякає на заключну фіоритуру еліптичного здання ***B***, на місці якого відразу з’являється здання ***C***.

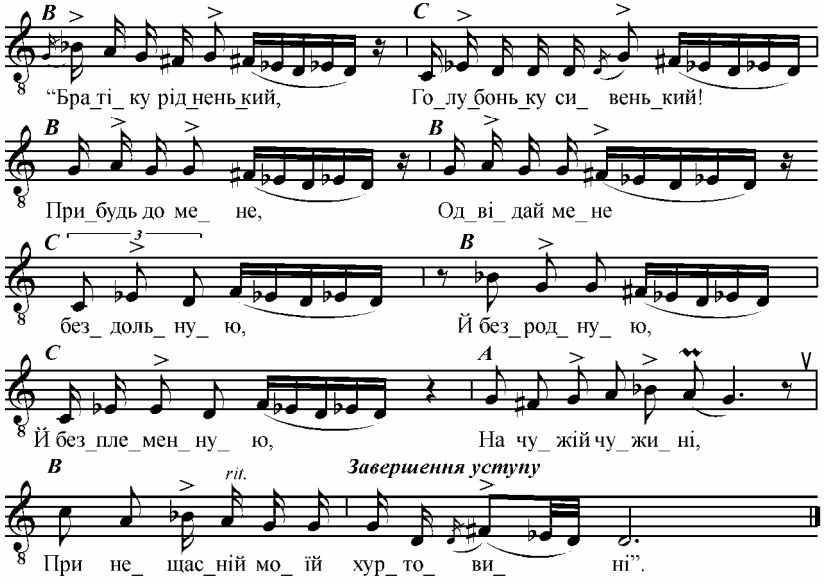
54

а) **б)**



а друге (***B***) також починається в медімодалі, але закінчується неодмінною модуляцією в субмодаль головно за допомогою стереотипної фіоритури (як у прикладі 53[а]), третє ж (***C***) повністю тримається вже субмодаля, стартуючи з його натурального піднижника (>хі/*c*') здебільшого ще з наступним оспівуванням зверху своєї опори та завершуючись тією ж стереотипною фіоритурою чи близькою до неї. Ось як виглядають Гончаренкові речитативні здання в одному з уступів думи “Сестра та брат” [18, с. 84–85]:

55



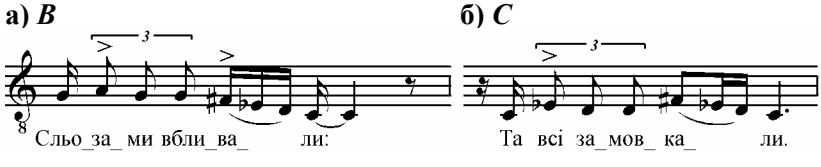
У цьому уступі кобзар виклав речитативні здання максимально стисло, можна би сказати, конспективно – того вимагала структура словесного тексту, породжена, своєю чергою, емоційною напруженістю репліки звертання. Зазвичай вони обслуговують довші віршовані рядки та є розтягнутішими коштом репетиціювання опорних ступенів ладу та їх кольорування чи видовження лінеарного спаду, дякуючи застосуванню відомого вже прийому терцієвого перевищення та його акцен-

тування в кульмінації-джерелі здань типу ***A*** та ***B*** (як на початку першої, третьої та четвертої нотних лінійок прикладу 55; у зданнях типу ***C*** даний прийом відсутній). Свої здання Г. Гончаренко трактує як набір конструктивних елементів, тому в його уступах не регламентується ні їхня кількість, ні повторюваність, ні наявність, ні послідовність, хоча при тому не можна не зауважити виразну тенденцію до використання здання ***A*** зглядно рідше та переважно на початку уступу, а здання ***C*** – головно відразу після здання ***B***, що не раз лучаться у відносно стійку пару нібито передника та слідника, однак не настільки послідовно, щоби можна було говорити про схильність співця до пісенно-строфічного мислення, як то має місце в індивідуальному стилі С. Говтваня чи П. Древченка.

Нормально Гончаренкові речитативні здання ***B*** та ***C***, а також уступи закінчуються на нижникові субмодаля (>**x**/*d*'), який дає відчуття певної ладолінеарної стійкості, але аж ніяк не повної завершеності, оскільки він гармонічно тяжіє до свого верхника (>**v**/*g*') й у той спосіб постійно провокує потребу подальшого мелодичного руху – повернення до вихідної точки модального круговороту. У даному разі це дозволяє прямо виходити на владник наступної побудови (як у прикладі 55 від здань ***C*** до здань ***B*** й ***A***) завдяки його звуковисотній тотожності спільцеві стягненопоєднаних модалів (>**v**=**x**).

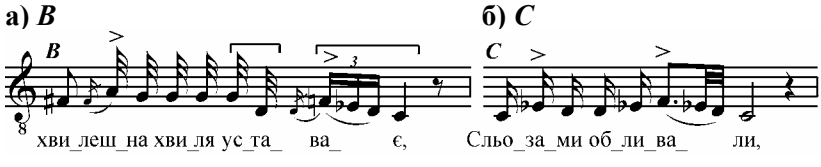
Відносно стійкі каданси у Г. Гончаренка перетворюються в нестійкі, коли замість звичного субмодального нижника (>**x**/*d*') вони отримують вкінці його нижній ввідний тон (>xı/*c*') [18, с. 110, 99]:

56



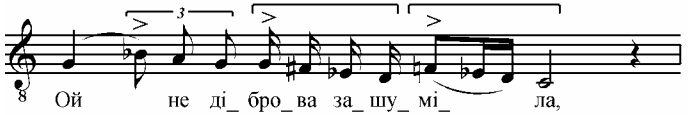
не раз додатково вмотивований модуляцією в модаль секундою нижче шляхом заміни первинного стягненого поєднання (...**x**/*g*'=>**v**/*g*'...) на вторинне розділене (...**x**/*g*'+>**v**/*f*'...) (себто способом, протилежним до аналогічної модуляції на секунду вверх у речитаціях з розділеним поєднанням модалів) [18, с. 96–97, 78]:

57



що лінеарно інколи також набуває вигляду секвенції, зокрема прихованої [18, с. 66]:

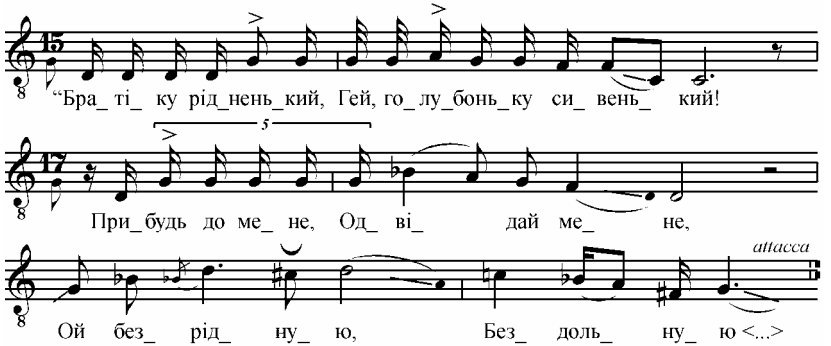
58



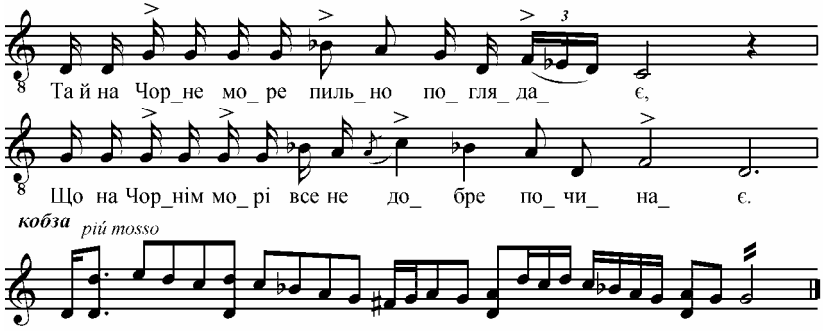
Подібним прийомом досить послідовно користувався П. Древченко, щоб зіставляти нестійкий та відносно стійкий каданси спарюваних речитативних здань у кожному уступі (на зразок передника та слідника в тональних періодах)[1] [43, с. 68; 18, с. 178]:

59

а)



б)

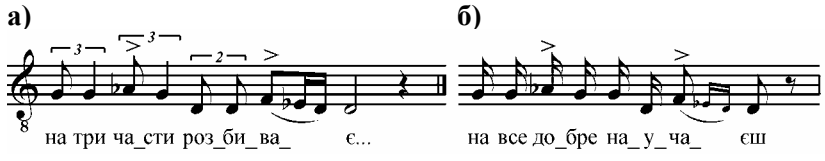


[1] Коли взяти до уваги, що уступи у П. Древченка завершуються, як правило, або спеціальним заключним зданням, або інструментальною перегрою, які неодмінно закінчуються утвердженням основного тону, то між останніми кадансовими звуками трьох побудов витворюється послідовність звуків *...c'–...d'–...g'* як виразників гармонічних функцій: S–D–T.

Однак у Г. Гончаренка такої чи схожої закономірності немає, скоріше навпаки: підміни відносно стійких тонів нестійкими в кінці здань та уступів появляються у нього якось непередбачувано, спонтанно, можливо, в залежності від моментального настрою або щонайбільше як барвне додавання напруги, динаміки.

Це ж хіба стосується вельми довільного використання звука на відстані кварти від найнижчої ноти стягненопоєднаної бімодальної гами. У Гончаренкових речитаціях він відіграє загалом ту ж роль нібито "четвертого підвищеного", що і його відповідник у розділенопоєднаній бімодальності, виступаючи то альтерованим, то натуральним, чи то функціонально вмотивованим як загострення ввіднотоновості до своїх опор – ладових (нижника медімодаля та верхника субмодаля) або лінеарних (владника й основини), призначення яких виконує один і той же прилеглий зверху звук ***g***', чи то звільненим від подібних обов'язків афективним забарвленням, варіантно вжитим на місці діатонічного ступеню (в чому сповна переконують вище наведені приклади 52–59). Варто ще також відзначити, що вживанням високого приверхника в субмодалі (>хі$^{+}$) значно природніше породжує його, так би мовити, "двічі гармонічний" різновид зі збільшеною секундою посередині (*a*'–***g***'–*fis*'–*es*'–***d***'–*c*')[1], який співіснує на рівних правах з діатонічним чи зрідка так само альтерованим, але на цей раз внаслідок пониження надверхника (>іх$^{-}$), себто *as*'–***g***'–*f*'–*es*'–***d***'–*c*' [18, с. 97, 102].

60

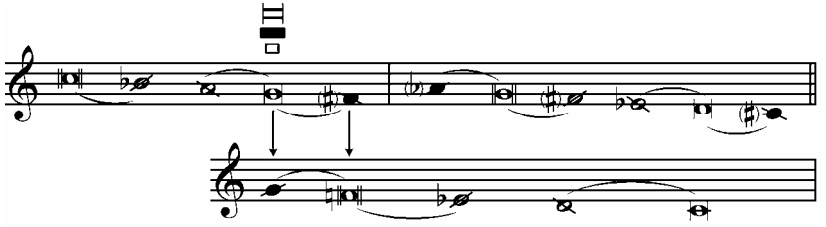


У підсумку, бімодальний ладозвукоряд, яким послуговувався Г. Гончаренко в своїх думових речитаціях, зводиться до наступної нотної схеми[2]:

[1] Порівняно з медімодалем ідентичної структури в розділенопоєднуваній бімодальності, для витворення якого потрібна верхньосекундова модуляція (див. вище, с. 502–504).

[2] Ця нотна схема подається на тон нижче стосовно реальної висоти звучання думи "Сестра та брат" й обох версій запису думи "Олексій Попович", що потрібно взяти до уваги при подальших студіях над співвідношеннями в них вокальної та інструментальної партій. Думу "Вдова" Г. Гончаренко виконав великою секундою вище, у зв'язку з чим Ф. Колесса додав таку примітку до своєї транскрипції: "Цю думу списувано при підвищенні тональності з *e* (як співав кобзар) в *f*" [18, с. 66], де хіба припустився очевидної описки. Адже

61



Коли зіставити її зі схемою іншої думової бімодальності (приклад 42), то потрібно відмітити питоме для них зворотне співвідношення складових: при стягненопоєднаних меді- та субмодалях (**x**/*g*'=>**v**/*g*') побічномодулюючим виступає розділенопоєднуваний гексахорд (**x**/*g*'+>**v**/*g*'), а при розділенопоєднуваних супра- та медімодалях (<**x**/*d*"+**v**/*c*"), навпаки, побічномодулюючим виходить стягненопоєднуваний (<**x**/*d*"=**v**/*d*"), і в одному випадку відбувається відхилення на секунду вниз щодо очікуваного, в другому ж – на секунду вверх. В живому звучанні ці суттєві відмінності іноді затушовуються і в аналізі відхилення помилково здатне сприйматися за перехід в основний модаль, у такому разі вирішальне значення для встановлення виду бімодальності має положення основини в ладозвукоряді – серединне чи долішнє, а також її відношення до владника, спосібного посилювати або нівелювати (хоч би на якийсь час) її функцію центру ладового тяжіння.

Власне в стягненопоєднаній думовій бімодальності основина виявляється гранично ослабленою через свою звуковисотну тотожність не тільки владникові, але й спільцю (отже, водночас нижникові медімодаля та верхникові субмодаля) й надверхникові при нижньосекундових відхиленнях, наслідком чого така ж функціональна багатозначність, різновекторність поширюється на решту спільних тонів, спричиняючи відчуття деякої ладової невагомості, постійної незавершеності, відкритості для продовження музичного руху в уступах і самих уступів[1] аж

цю думу він транскрибував на тому ж звуковисотному рівні, що й дві наступні, виконувані співцем саме так, як їх викладено в нотах. Якщо в усіх трьох транскрипціях є однаковий звуковий рівень (за Ф. Колессою – від найнижчого тону Гончаренкового звукоряду *d-moll*, а в інструментальному супроводі *D-dur*), то значить, наведене пояснення до думи "Вдова" повинно би мати протилежний зміст, а саме: "Цю думу списувано при пониженні тональності з *e* (як співав кобзар) в *d* ". Можливо, Ф. Колесса спершу хотів транскрибувати спів кобзаря півтоном вище, однак швидко змінив свій первісний намір, забувши переформулювати наперед складену примітку.

[1] Г. Гончаренко на відміну від багатьох інших співців, зокрема миргородської школи, не користувався спеціальною стереотипною каденцією (побудо-

поки не настане остаточне заспокоєння безнастанної напруги у повній визначеності фінального звороту "славослів'я" думи. У зв'язку з цим можна стверджувати, що саме стягненопоєднані лади є, так би мовити, модальнішими за розділенопоєднані, які своєю зглядно більшою детермінованістю ладових функцій стоять значно ближче вже до тональної системи звуковисотної організації.

Посеред харківських співців найближчим до Г. Гончаренка за ладовим мисленням треба вважати П. Древченка[1], характерні зразки речитації якого наведені вище (нотний приклад 59). Фактично він також тримався стягненопоєднаної бімодальності включно з нижньосекундовим модуляційним відхиленням і владником, що збігається зі спільцем та основиною, однак при тому використовував рівною мірою виражальні можливості повного медімодаля з притаманним йому відхиленням на секунду вверх[2] і варіантним переходом у побічний гексахорд з півторатоном посередині[3]. У цілому ж Древченків ладозвукоряд виглядає ось як:

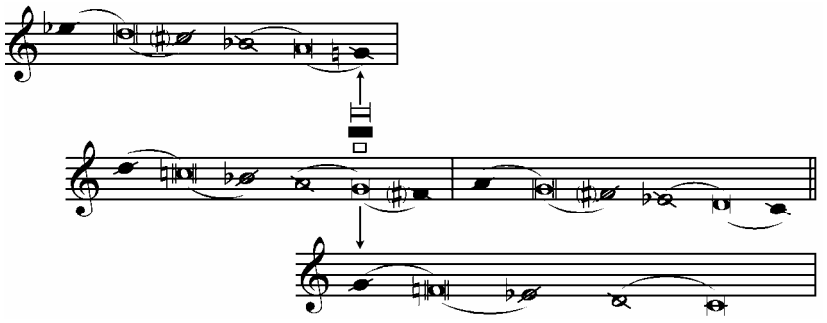
вою чи зворотом), яка б очевидно вказувала на закінчення уступів. Здебільшого він тільки маркував їх завершення помітною ритмічною зупинкою на заключному тоні (мінімум півнотою на письмі), але так само він поступав і в деяких каденціях своїх речитативних здань, тож початковий структурний поділ виконаних ним дум виключно за музичними (не текстовими!) ознаками є, безумовно, чималою мірою проблематичним.

[1] Може, тому що П. Древченко був учнем Г. Гончаренка [18, с. 314, 316] і явно перейняв від свого вчителя словесні тексти дум "Олексій Попович" і "Сестра та брат" (тексти думи "Вдова" в обох кобзарів уже не виявляють настільки точних збіжностей), проте музика в них, за винятком хіба деяких ладових особливостей, зовсім різна як за формою, так і мелодикою, до того у Г. Гончаренка цілковито відсутні інструментальні перегри між уступами, а в П. Древченка ці перегри не тільки присутні, але й мають яскраво виражений характер оригінальної наспівної теми, чого знову ж таки немає в більшості співців включно з О. Сластіоном (щось подібне зустрічається тільки в О. Вересая та почасти в лірника І. Скоби). Не можна виключати таку ймовірність, що дехто з виконавців навмисно пропускав перегри з остраху перед небаченим звукозаписувальним апаратом чи задля економії часу, валка тощо, в кожному разі М. Лисенко був вельми подивований браком чогось подібного в записах, здійснених Ф. Колессою від М. Кравченка, бо коли кобзар виконував йому (М. Лисенкові) для запису думу "Піхотинець", то, як стверджував записувач, перегри нібито були [21, с. 548], дарма що вони також не відображені в його рукописі [15, с. 53].

[2] На це вказують вельми характеристичні квартові ходи як висхідні *a*'–*d*'', так і низхідні *d*''–*a*' (у нотному приклад 59[а] дане модуляційне відхилення намічене ковзанням до ледь відчутного кінцевого тону *a*').

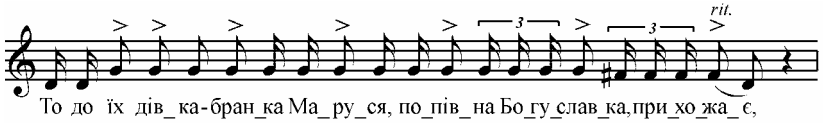
[3] Включаючи низький надверхник (>IV⁻/*es*''), взятий одного разу в заключному речитативному зданні другого уступу думи "Сестра і брат" [43, с. 67].

62



Визначальні ознаки, питомі для харківської школи кобзарів, виявляють і речитації С. Пасюги, в якого також владник збігається з основиною в точці стягненого поєднання двох нижніх модалів[1]. Проте в ладовому мисленні цього співця вони вже не мають того рівноцінного значення, що в Гончаренкових і Древченкових імпровізаціях, оскільки у його речитативних зданнях субмодаль в абсолютній більшості випадків репрезентує всього-на-всього один нижник (>хі/*d*') [18, с. 147]:

63

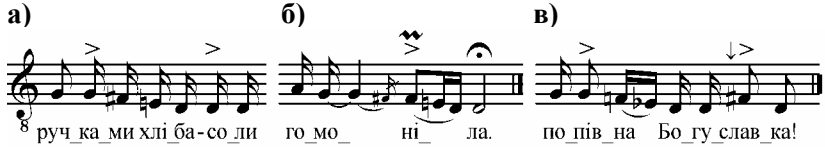


і лише подекуди, ніби випадково, у них вигулькують різні за інтервальною структурою середники (*...fis'–e'..*, *...fis'–es'..*, *...f'–es'...*) [18, с. 154, 153, 150]:

Той же низький надверхник при модуляційному відхиленні на секунду вверх зустрічається в речитаціях О. Гришка, І. Скубія, С. Пасюги й І. Кучеренка [17, с. 152; 18, с. 5, 13–15, 18, 146, 159].

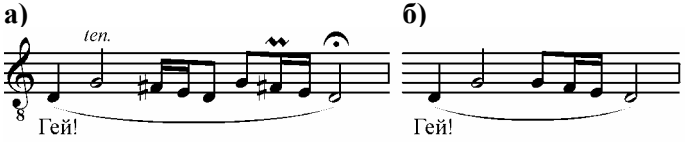
[1] Третя з ряду дума “Сестра та брат” за своїм виконавським стилем (співом та інструментальною грою) суттєво відрізняється від двох попередніх, до того ж у ній використовується тримодальний ладозвукоряд, у якому функцію владника явно виконує піднижник супрамодаля, а характерна “заплачка” викладена тут співцем двічі (на початку першого та перед третім уступом) чомусь у рамках медімодаля та з цілком відмінною мелічною лінією (пор. [18, с. 157 і 159] з нотним прикладом 65). Тож виникає питання: чи в указаній думі С. Пасюга скопіював стиль якогось невідомого кобзаря, чи її фонозапис таки належить іншому виконавцеві, не вказаному збирачем через недогляд? У зв’язку з цим даний зразок тут не береться до уваги.

64



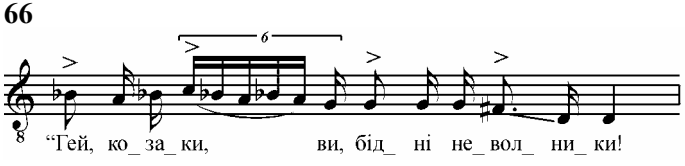
а ще двічі – й натуральний піднижник (>хі/*c*') в ролях, не зовсім ясних з ладолінеарного погляду (можливо, внаслідок інтонаційних промахів) [18, с. 152, 154]. Як виразна ладова одиниця, субмодаль стверджується у С. Пасюги тільки в заплачці, причому й тут одного разу – з високим підверхником, а вдруге – з натуральним (звісно, якщо в даному випадку через недогляд не пропущений значок дієзу) [18, с. 130, 152]:

65



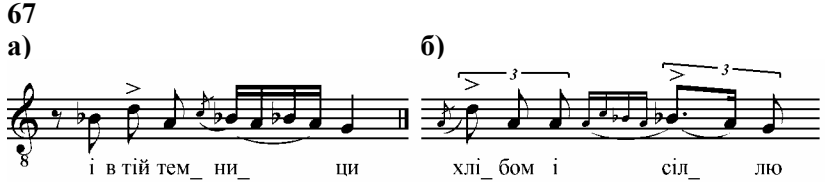
При настільки вже варіантно мінливому трактуванні субмодаля у співця відсутні навіть натяки на нижньосекундові модуляційні відхилення шляхом заміни стягненого поєднання на розділене, наслідком чого первісна натуральна ввіднотоновість здобувала б перемінну ладову опорність, як у співах його колег по виконавській школі. Основні мелічні події в С. Пасюги відбуваються головно в рамках медімодаля, де або швидким речитативом репетиціюється владник (нотний приклад 63), або кольорується тією чи іншою мірою, зокрема оспівуванням його терцієвого перевищення (себто надвладника) [18, с. 148]:

66

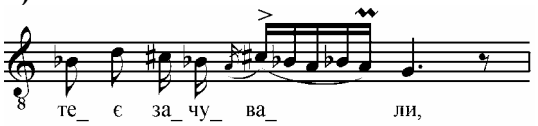


і верхньосекундовими модуляційними відхиленнями [18, с. 146, 155, 149]:

67



в)



Цими відхиленнями С. Пасюга явно протиставляється Г. Гончаренку, зате зближається до П. Древченка[1], почасти до С. Говтваня, а також до представників полтавської школи співців дум.

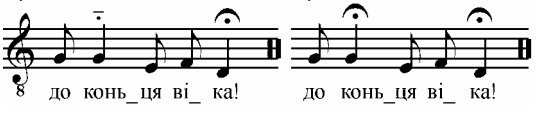
§ 9. *Тримодальність*

Серед думових виконавців, які застосовують тримодальний ладозвукоряд, близький до еталонного[2], більшість теж не надає особливої ваги субмодалю – головний акцент вони кладуть на використання вже відомих ладомелічних ресурсів розділенопоєднаних двох верхніх гексахордів з владником та основиною на відстані квінти *d*''–*g*', відводячи нижньому, стягненопоєднаному, переважно епізодичну роль другорядного додатку чи розширення. Для того П. Братиця, О. Гришко й І. Скубій обходилися лиш позначенням субмодаля одним його нижником (>**x**/*d*'), що повинен відчитуватися хіба як своєрідна декларація потенцій, при потребі здатних зреалізуватися в процесі імпровізації. Так, в І. Скубія субмодальний нижник появляється час від часу тільки в трьох думах "Плач невольника", "Олексій Попович" і "Сестра та брат", іноді у вигляді дограваня на лірі[3], а от ще в трьох інших виконаних творах його взагалі немає у вокальній партії.

Те ж певною мірою відноситься і до співу О. Вересая, в якого субмодаль проступає щойно в самому кінці "славослов'я" як мелічно хрестоподібне сходження ступенями тетрахорду з півтоном посередині [*a*']–*g*'–*f*'–*e*'–*d*'–[*c*'] [24, с. 7, 10 нот]:

68

а) **б)**

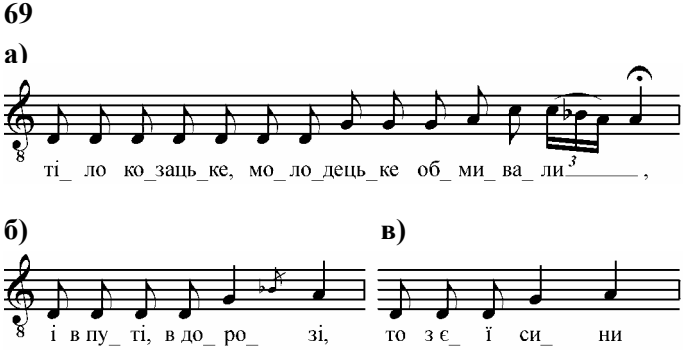


[1] Бімодальні ладозвукоряди С. Пасюги та П. Древченка можна вважати збіжними в основному, якщо в останнього (приклад 62) вилучити модаль нижньосекундового модуляційного відхилення (третю нотну лінійку).

[2] Див. с. 486.

[3] Пор., наприклад, у [18, с. 4] кадансові звороти в кінці третьої та на початку останньої нотних лінійок і т. д.

тим часом протягом усієї думи, переважно на початку кожного уступу експлуатується виключно його рамкова кварта – більш-менш тривале репетиціювання нижника (>**x**/*d*') з подальшим стрибком до свого верхника[1] (>**v**/*g*') [24, с. 6, 10 нот]:



Як видно, в порівняно повніших вираженнях такий розгін завершується кадансовим зворотом у медімодальному тетрахорді (*c*'–*b*'–*a*'–*g*')[2], де замість очікуваної зупинки на його нижній опорі (**x**/*g*') завжди приходить нестійкий принижник (ix/*a*'); у скорочених відмінах він береться відразу після модуляційного переключення функцій (>**v**/*g*'=**x**/*g*'). Цим підкреслюється його особливе ладолінеарне значення для подальшого музичного розвитку, бо в той спосіб відправна речитація виявляється відкритою, а її заключний тон своїм висхідним гармонічним тяжінням безпосередньо готує черговий стрибок уже до владника, з якого звичайно починається друга з ряду основна побудова в уступі та в ролі якого репетиціюється вкупі з нижньосекундовим оспівуванням фактично нижник супрамодаля (<**x**/*d*''). Завершується ж ця побудова верхньосекундовим відхиленням у модаль з хисткими (включно з нейтральними) середниками в межах опорної кварти[3], досягаючи врешті свого

[1] Щоправда, інколи (дуже рідко) замість нижника (>**x**/*d*') репетиціюється верхник (>**v**/*g*'), що треба хіба трактувати як неповну побудову з пропущеним типовим початком.

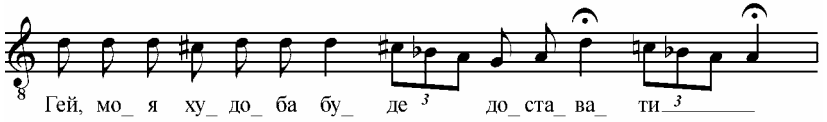
[2] На думку Ф. Колесси, це живо нагадує проказування при церковній відправі.

[3] Звісно, наскільки подібні нюанси інтонування було можливо схопити при безпосередньому слуховому записі в процесі виконання речитативу. Принагідно хіба варто відзначити, що М. Лисенко був якщо не першим, то принаймні одним із перших у світовій історії музично-етнографічної транскрипції (1873), хто свідомо задокументував застосування в європейській народній музиці звуковисотних мікроальтерацій (див. часті позначення проміжних зву-

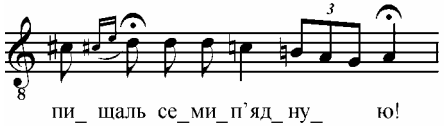
нижника (*a*') або набагато рідше його натурального ввідного ступеня (*g*')[1] [24, с. 3, 2, 1 нот]:

70

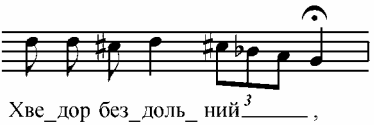
а)



б)

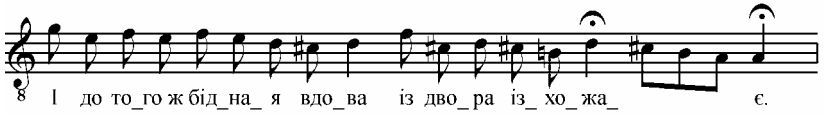


в)



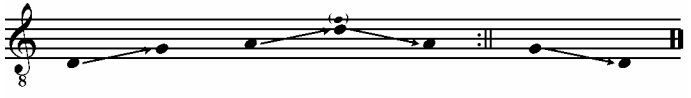
Що в ролі владника виступає тут саме супрамодальний нижник, переосмислюваний далі у верхник верхньосекундового відхилення (<**x**/*d*"=**v**/*d*"), однозначно підтверджує третя побудова, яка хоч і закінчується такими ж двоякими каденційними зворотами, як друга, зате починається примітним кольоруванням надвладника (*f*") [24, с. 10 нот]:

71



У підсумку, конструктивну ідею речитативних імпровізацій О. Вересая можна би звести до такого ладолінеарного каркасу:

72

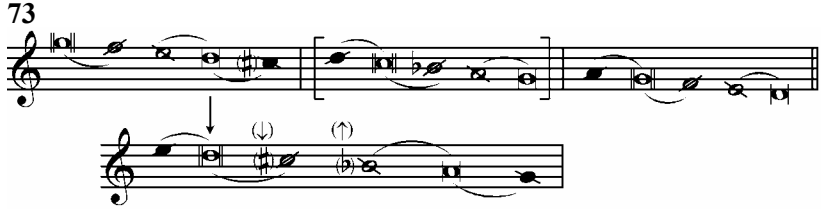


Через постійно стверджувану в ньому послідовність кварт на відстані секунди (спершу у висхідному, потім у низхідному напрямках) створюється враження, що у Вересаєвому ладозвукоряді між середнім та нижнім модалями використовується незвичне розділене поєднання

чань між тонами *c*" і *cis*" та *h*' і *b*' у думі "Вдова", виконаної О. Вересаєм [24, с. 9–10 нот]).

[1] Це нагадує схожу гру кадансами у речитаціях Г. Гончаренка та П. Древченка, однак в умовах поєднання не двох нижніх модалів, а верхнього та модулюючого на секунду вище відносно середнього.

замість типового стягненого, яке натомість виникає між середнім та верхнім, наслідком чого постає нібито особлива тримодальність зі зчепленням своїх складових у порядку зворотному (стягнене-розділене), ніж звичайно (розділене-стягнене)[1]. На ділі ж такий ефект осягається безнастанним перебуванням кадансових зворотів другої-третьої побудов у верхньосекундовому відхиленні, подібно як у речитаціях М. Кравченка, але з тією різницею, що той усе ж неодмінно повертає в кінці кожного уступу до основного медімодаля, узаконюючи його нижник у ролі основини, а О. Вересай, у котрого немає аналогічних уступних каденцій, явно уникає такого повернення протягом усього твору, цілком логічно завершуючи його на субнижникові – недостатньо стійкому, щоб узяти на себе функцію основини, проте базовому для замкненої ладолінеарної конструкції, де він є водночас початком і кінцем[2]. Тому в індивідуальному ладозвукоряді кобзаря слід основний медімодаль взяти у клямри як такий, що припускається і генетично конечний, однак зовсім відсутній в реальному музикуванні:



У створенні відчуття постійної напруженості О. Вересай пішов найдальше за інших кобзарів, бо навіть в О. Сластіона, ладове мислення якого найближче стоїть до думової тримодальності, прийнятої за еталонну, верхньосекундове відхилення немає настільки великого значення. Загалом у своїх речитаціях він тримається норм розділенопоєднаної бімодальності з владником й основиною на нижниках відповідно супра- та медімодалів (<**x**/*d*"–**x**/*g*'). Поза оригінальними "заплачками"[3]

[1] Мається на увазі нормальний рух тримодальним ладозвукорядом зверху вниз.

[2] Типологічно така невизначеність основини в модальності аналогічна уникання мажор-мінорної тоніки у постромантиків, яка уявляється в передчутті можливого гармонічного розвитку, та майже ніколи не підтверджується реальним звучанням, еліптично переходячи від однієї нестійкості до наступної, що врешті призвело до повної атонікальності та заміни ладових зв'язків конструктивними.

[3] У літературі зазвичай стверджується, що такі "заплачки" виконуються тільки на початку думи, однак це не зовсім відповідає дійсності, оскільки в О. Сластіона вони виступають також у середині перед будь-яким новим уступом, дозволяючи виконавцеві в той спосіб зібратися з думками, пригадати подальший розвиток сюжету тощо.

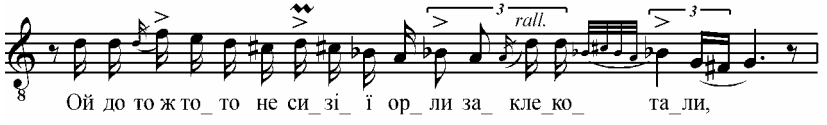
(див. нижче приклад 75), творцем яких був хіба сам О. Сластіон (їх немає в інших традиційних виконавців), а також розкішної рулади[1], що серед усіх записів, здійснених від нього, притрапилася лишень одного разу [18, с. 49], у його імпровізаціях використовуються матеріали чотирьох побудов, відмінних за своїм мелічним змістом.

Перша з них (*A*) є фактично тотожною Вересаєвому розгону (приклад 69), який в О. Сластіона звичайно обривається на кількаразовому повторенні верхника субмодаля без будь-якого заключного звороту. Цікаво, що між репетиціюваннями обох опорних тонів співець постійно витримував темповий контраст (*meno mosso – a tempo*)[2], чого не зафіксував у своєму записі М. Лисенко (правда, в його часи рідко коли позначався темп узагалі).

Друга побудова (*B*) в О. Сластіона завжди починається в супрамодалі з оспівування (над)верхника, інколи доволі тривалого його утвердження, за яким приходить плавний спад мелічної лінії з короткотривалими відхиленнями не тільки верхньосекундовими, але й верхньоквартовими (цілковито відсутніми в інших співців), не раз за допомогою секвенціювання, врешті модулює в медімодаль і завершується на його нижнику, що дорівнює основині всього ладозвукоряду. У фонозаписі Ф. Колесси заключні звороти других побудов, їхні дві останні силабохрони можуть прикрашуватися розспівами, чим скидаються на каденції уступів у речитаціях миргородських співців, хоч здебільшого подаються також спрощено, як у транскрипції М. Лисенка та в повторних фонозаписах, здійснених О. Сластіоном (два роки після Ф. Колесси), де з'явилися ще репетиціювання кінцевого звуку [18, с. 41; 26, с. 76; 18, с. 58, 52]:

74

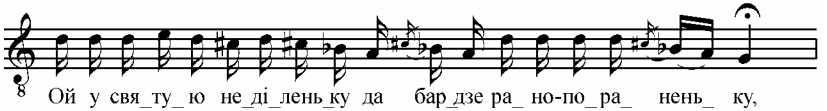
а)



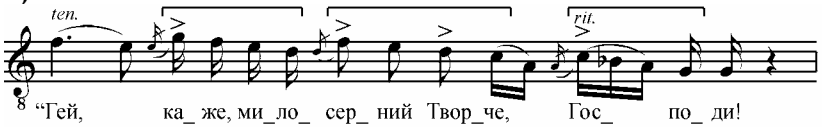
[1] Настільки розвинені рулади зустрічаються ще тільки в речитаціях П. Кравченка [17, с. 92, 96, 102].

[2] Інколи такий контраст не відзначений Ф. Колессою, що не завжди знаходить собі логічне пояснення (про це йтиметься нижче), викликаючи підозри, чи часом у деяких випадках не закралася друкарська помилка. Так, на самому початку с. 52 виставлено *meno mosso*, а от повернення до попереднього темпу чомусь не вказане (чергове *a tempo* стосується попереднього *ritenuto*); також на с. 59 після "заплачки", виконаної в прискореному темпі (*piu mosso*), немає жодної ремарки про зміну швидкості руху до кінця уступу й навіть далі аж до позначки *ritenuto* (*ben marcato* відноситься до характеру виконання, а не темпу).

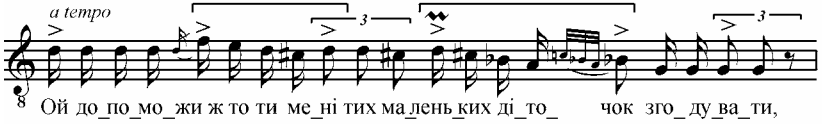
б)



в)



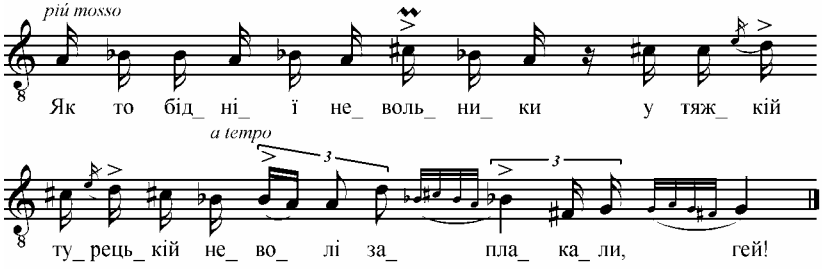
г)



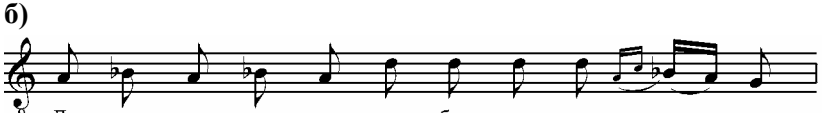
Уся третя побудова (*C*) йде цілком у медімодалі з можливим, але не обов’язковим верхньосекундовим відхиленням. Її кадансування є таким же як у попередньому зданні [18, с. 41–42; 26, с. 77; 18, с. 51]:

75

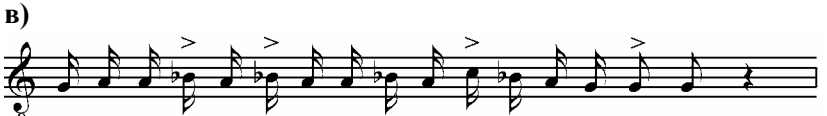
а)



б)

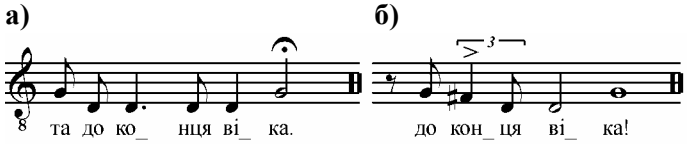


в)



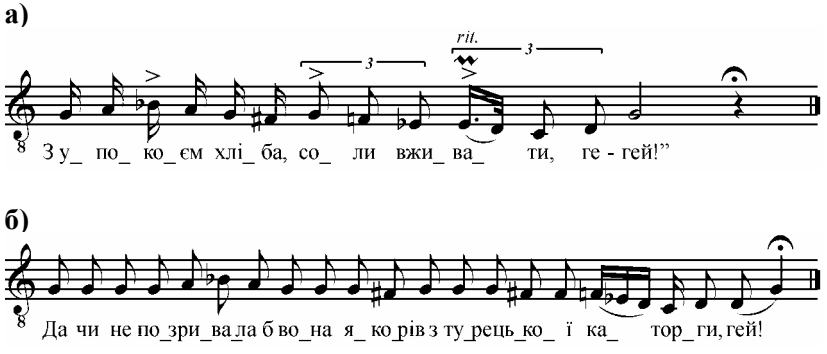
і цим вона відрізняється від четвертої побудови (*D*), яка зачинається подібно в тому ж медімодалі, а потім переходить в субмодаль, ідентичний за інтервальною структурою Гончаренковому чи Древченковому (себто: *a*'–***g***'–*f*'–*es*'–***d***'–*c*'), і завершується власним кадансом, лінеарно подібним на спеціальний фінальний зворот думи (пор. приклад 68) [26, с. 77; 18, с. 51]:

76



При тому відмітною рисою кадансів виступає допоміжне заторкування натурального піднижника (>хı/*c*'), що ніде і ніколи не перетворюється в похідну ладову опору, здатну породити нижньосекундове модуляційне відхилення, як то має місце в речитаціях обох вказаних харківських кобзарів [18, с. 59; 26, с. 76]:

77

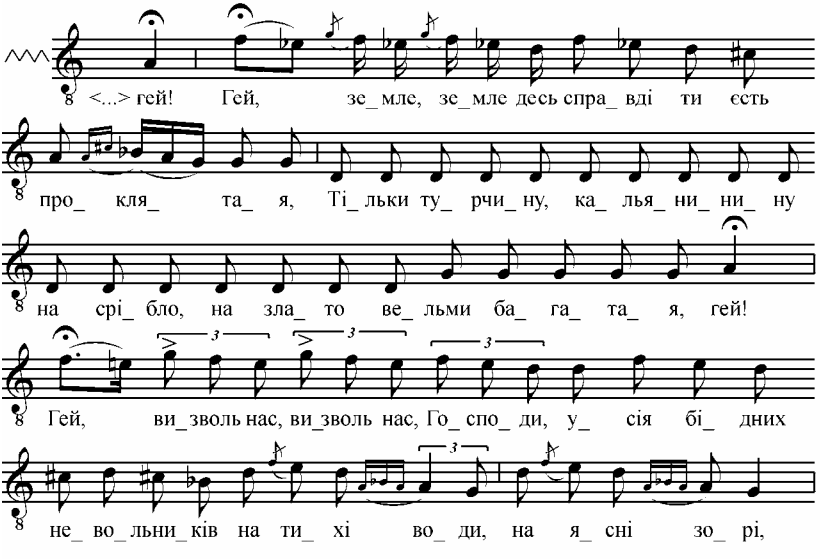


Закінчення практично всіх побудов у речитаціях О. Сластіона на основині всього ладозвукоряду[1] надає їм довершеності та ладової визначеності, й це ріднить кобзаря з більшістю традиційних думових виконавців. Лиш зрідка він, ніби вслід за О. Вересаєм, після досягнення

[1] За винятком хіба що явно випадкових невдач у процесі імпровізації [18, с. 42 (на слові “*дощик*”), с. 44 (на двох останніх складах слова “*зачуває*”), с. 48 (кінець слова “*невольників*”), с. 49 (пропуск після слова “*християнськії*”), с. 54 (те саме після слова “*вірнії*”), с. 60 (те саме після слова “*вірнії*”)]. Також у записі М. Лисенка двічі (на словах “*дощик*” і “*бусурменська*”) останніми тонами в побудовах виявилися щоразу медімодальні принижники (іх/*a*'), що радше виглядають як звичайні описки [26, с. 76, 78].

повної кадансової стійкості неочікувано зміщується на секунду вище і зависає на вигуку “гей!”, щоразу підготовляючи в той спосіб стрибок до початкового надвладника наступної побудови[1] [26, с. 78]:

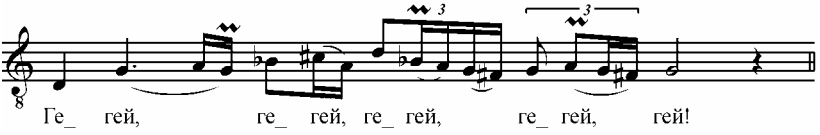
78



Тільки в думі “Вдова” О. Сластіон застосовує цей же прийом ще й у заплачках (які з’являються тут на початку й усередині), щоправда для приготування стрибка лише на владник наступної побудови[2], до того ж не ходом на доданий нестійкий ступінь, а простим недоспіванням (усіченням) кадансового звороту, наявного в найповнішій відміні [18, с. 41, 55]:

79

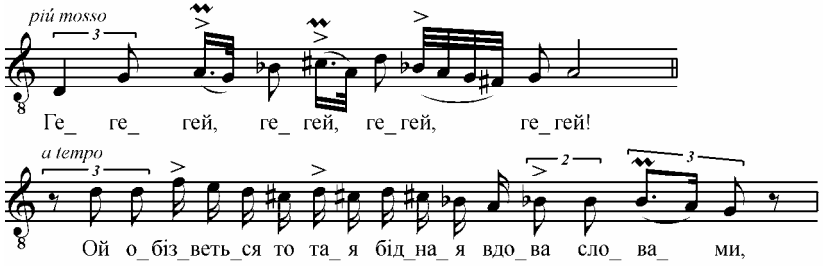
а)



[1] Див. також [18, с. 42, 47, 48, 52, 58].

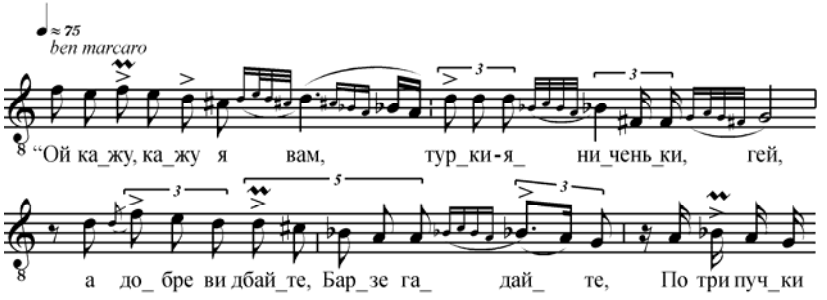
[2] Одного разу співець, мабуть, передумав і замість того, щоби звично перейти на побудову *B*, раптом продовжив заплачку репетиціюванням субмодального нижника (себто побудовою *A*) [18, с. 59].

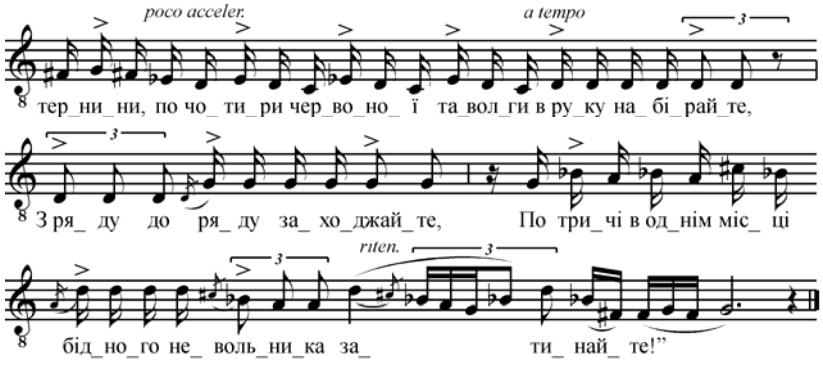
б)



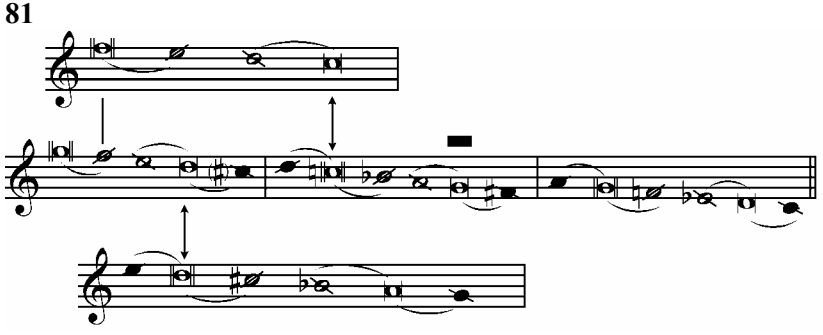
Що стосується черговості вказаних чотирьох побудов, котра визначає своєрідність ладового розвитку в уступі, його "модальний план", то О. Сластіон трактує їх власне як композиційні елементи, здатні виступати у різноманітних поєднаннях, пропускатися чи повторюватися кілька раз поспіль. Усе ж за цією довільністю вибору проглядає досить виразна тенденція поступу від субмодального розгону *A* через речитативне здання *B* в супра- та медімодалях до чисто медімодальної побудови *C* або її теж змішаного меді- та субмодальної відміни *D*, наслідком чого рух проходить повний оберт, вирівнюючись в заключному осягненні основини. Поряд з тим варто відзначити оригінальний прийом структурного накладання кінцевої побудови *D* на початкову *A*, який інколи застосовує кобзар з метою видовження уступу (зокрема в зв'язку з потребами словесного тексту). Для того квартовий стрибок кадансового звороту заключного здання (див. приклад 77) піддається нібито багаторазовому дробленню (насправді ж репетиціюванню), завдяки чому він уподібнюється до розгону *A*, і це дозволяє доточити до фактично завершеного уступу ще одну додаткову побудову (в наступному прикладі 80 – здання *C* після слів: "<...> *набірайте*, *з ряду до ряду заходжайте*") [18, с. 44–45]:

80





І на останок не зайве буде подати зведений ладозвукоряд Сластіонових речитацій для порівняння з його відповідниками в інших співців (як полтавської, так і харківської шкіл):



*

На тому можна завершити виклад пропонованої методики ладового аналізу думової модальності. Отримані результати хіба досить переконливо показують його пізнавальні потенції та безперечні переваги над існуючими в літературі підходами й оцінками. Утім представленим, звісно, не вичерпується проблема: вона потребує дальших поглиблених студій у намічених напрямках задля виявлення загального, особливого й одиничного в звуковисотній організації кожного з індивідуальних та групових виконавських стилів, максимальної деталізації їхніх визначальних ознак, простеження момент за моментом перипетій кожної задокументованої імпровізації з відзначенням у ній як оригінальних творчих знахідок, рутинних стереотипів, так і випадкових аберацій, а може, й внесення деяких поправок у вже набуті висновки.

1. *Барановский Поликарп, Юцевич Евгений*. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя / Поликарп Барановский, Евгений Юцевич. – Киев, 1956.
2. *Бодак Ярослав.* Лемківщино моя мила...: Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини / Ярослав Бодак. – Київ, 2011.
3. *Герцман Евгений.* Античное музыкальное мышление : исследование / Евгений Герцман. – Ленинград, 1986.
4. *Гошовский Владимир.* Украинские песни Закарпатья / Владимир Гошовский. – Москва, 1968.
5. *Грица Софія.* Мелос української епіки / Софія Грица. – Київ, 1979 (рос. переклад: Грица София. Украинская песенная эпика / София Грица. – Москва, 1990).
6. *Гулак-Артемовський Олексій.* Українські пісні з голосами / Олексій Гулак-Артемовський. – Київ, 1868.
7. *Должанский Александр.* Краткий курс гармонии : для любителей и начинающих профессионалов / Александр Должанский. – Москва ; Ленинград, 1966.
8. *Sachs Curt.* Muzyka w świecie starożytnym / Curt Sachs. – Warszawa, 1981 (переклад з видання: *Sachs Curt.* The Rise of Music in the Ancient World / Curt Sachs. – New York, 1943).
9. *Іваницький Анатолій.* Українська народна музична творчість : посібник для вищих та середніх учбових закладів / Анатолій Іваницький. – Київ, 1990.
10. *Іваницький Анатолій.* Історична Хотинщина / Анатолій Іваницький. – Вінниця, 2007.
11. *Квітка Климент.* Народні мелодії : з голосу Лесі Українки / Климент Квітка. – Київ, 1917–1918.
12. *Квітка Климент.* Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ, 1922.
13. *Квітка Климент.* Первісні тоноряди / Климент Квітка // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1926. – Вип. 3. – С. 29–84.
14. *Квітка Климент.* Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського / Климент Квітка // Етнографічний вісник Української Академії Наук. – 1928. – Кн. 6. – С. 67–84.
15. *Квітка Климент.* Фольклористична спадщина Миколи Лисенка / Климент Квітка // Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. – Київ, 1930. – Т. 1. – С. 9–72.

16. *Квітка Климент.* Епічні пісні / Климент Квітка // Вибрані статті : в 2 ч. – Київ, 1985. – Ч. 1. – С. 15–38.
17. *Колесса Філарет.* Мелодії українських народних дум : у 2 серіях / Філарет Колесса. – Львів, 1910. – Серія перша (фотоскопічний передрук: *Колесса Філарет*. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ, 1969; електронна версія оригіналу: Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 5. – CD).
18. *Колесса Філарет.* Мелодії українських народних дум : у 2 серіях / Філарет Колесса. – Львів, 1913. – Серія друга (фотоскопічний передрук: *Колесса Філарет*. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ, 1969; електронна версія оригіналу: Етномузика. – Львів, 2008. – Ч. 5. – CD).
19. *Колесса Філарет.* Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування / Філарет Колесса // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1913. – Т. 116. – Кн. 4. – С. 126–165.
20. *Колесса Філарет.* Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса. – Київ, 1969.
21. *Колесса Філарет.* Музикознавчі праці / Філарет Колесса. – Київ, 1970.
22. *Конощенко Андрій.* Українські пісні з нотами : 3 сотні / Андрій Конощенко. – Одеса, 1900. – Сотня 1.
23. *Леонтович Микола.* Музичні твори : у 8 зб. / Микола Леонтович. – Харків, 1930. – Вип. 4.
24. *Лысенко Николай.* Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем / Николай Лысенко // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. – Киев, 1874. – Т. 1 (за 1873 г.).
25. Дума о Хмельницьком и Барабаше = Дума про Хмельницького та Барабаша, од кобзаря Павла Братиці, списав Микола Лисенко // Киевская старина. – 1888. – Т. XXII (июль). – Приложение. – С. 15–23, 6 с. нот.
26. *Лисенко Микола.* Буря на Чорному морі. Плач невольників: Дума / Микола Лисенко; підготовка до друку і вступна замітка *Т. П. Булат* // Народна творчість та етнографія. – 1964. – № 4. – С. 73–78.
27. *Луканюк Богдан.* Думова форма / Богдан Луканюк // Етномузика. – Львів, 2013. – Ч. 9. – С. 9–79. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка).
28. *Луканюк Богдан.* К вопросу об аналитическом методе нотирования / Богдан Луканюк // Етномузика. – Львів, 2010. – Ч. 6. – С. 69–99. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. – Вип. 25).

29. *Луканюк Богдан.* Про будову народнопісенних тем М. Леонтовича / Богдан Луканюк // Українська музика. Традиції та сучасність : збірник статей. – Львів, 1993. – С. 94–117.
30. *Людкевич Станіслав.* Передмова / Станіслав Людкевич // *Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав.* Галицько-руські народні мелодії : [у 2 ч.] / Йосиф Роздольський, Станіслав Людкевич. – Львів, 1906. – Ч. 1. – (Етнографічний збірник ЕК НТШ. – Т. 21).
31. *Людкевич Станіслав*. Кілька заміток про т. зв. дроби в наших народних піснях / Станіслав Людкевич // Ілюстрований музичний календар. – Львів, 1907. – С. 61–64.
32. *Людкевич Станіслав.* Загальні основи музики (Теорія музики) / Станіслав Людкевич. – Коломия, 1921.
33. *Мадяр-Новак Віра.* Частотний "словник" звукорядів / Віра Мадяр-Новак // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С.11–12.
34. *Мазель Лео.* Строение музыкальных произведений / Лео Мазель; издание 2-е. – Москва, 1979.
35. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Москва, 1974. – Т. 3.
36. Музична енциклопедія. – Київ, 2007. – Т. 1.
37. Музыкальный энциклопедический словарь. – Москва, 1991.
38. *Мишанич Михайло, Луканюк Богдан.* Народна вокальна творчість Львівщини : у 2 ч. і 2 кн. / Михайло Мишанич, Богдан Луканюк. – Львів, 1985. – Ч. 1. – Кн. 1. – Машинопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці імені Василя Стефаника НАН України. – Од. зб. 33135/1–3 муз.
39. *Мишанич Михайло, Луканюк Богдан.* Народна вокальна творчість Львівщини : у 2 ч. і 2 кн. / Михайло Мишанич, Богдан Луканюк. – Львів, 1987. – Ч. 2. – Машинопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці імені Василя Стефаника НАН України. – Од. зб. 33135/1–3 муз.
40. *Рубец Александр.* Двести шестнадцать народных украинских напевов / Александр Рубец. – Москва, [1872].
41. Worlds of music : An introdution to the music of the world's peoples / Jeff Todd, general editor. 2nd ed. – New York, 1992.
42. *Сливинський Юрій.* Весільні мелодії / Юрій Сливинський. – Львів, 1982. – Вип. 1 : Полісся. – Рукопис депонований в НДЛМЕ ЛНМА імені Миколи Лисенка.
43. *Сливинський Юрій.* Дума "Про брата і сестру" у виконанні Петра Древченка. [Фоно]запис Опанаса Сластіона / Юрій Сливинський // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 5. – С. 67–68.

44. *Сокальский Петр.* Русская народная музыка / Петр Сокальский. – Харьков, 1888 (укр. переклад: *Сокальський Петро.* Руська народна музика / Петро Сокальський. – Київ, 1956).
45. *Сокальский Петр.* Малорусские и белорусские песни / Петр Сокальский. – Санкт-Петербург, 1903.

Словарець термінів[1]

Бімодальність – стійке модуляційне поєднання двох модалів (на відстані квінти, кварти, терції, секунди вверх або вниз).

Верхник – верхній стійкий ступінь, верхня ладова опора модаля, вершина його опорної кварти.

Владник, ***владний тон*** – верхня ладолінеарна опора; те ж саме, що псалмодійний домінантіс, який становить основу (стрижень) реперкуси.

Домінантіс – верхня ладомелічна (ладолінеарна) опора в середньовічній псалмодії, її реперкуса.

Здання – найменша, замкнута кадансовим зворотом мелосинтаксична побудова в речитативному ритмі (відповідник музичного речення в акцентно-динамічному ритмі).

Лінеарність – звуковисотна лінія мелодії.

Медімодаль – середній модаль у двооктавній (трискладовій) модальній системі.

Медітон – звук (ступінь) середнього модаля (медімодаля).

Модаль – гексахордовий лад, в основу якого покладена опорна кварта з ввідними ступенями, прилеглими до її тонів з обох боків.

Модальність – система гексахордових ладів, в основі яких лежить опорна кварта.

Мономодальність – ладозвукоряд з одного модаля.

Надверхник – верхній ввідний звук до верхника.

Надвладник, ***надвладний тон*** – терцієве перевищення владника в думових речитаціях.

Нижник – нижній стійкий ступінь, нижня ладова опора модаля, основа його опорної кварти.

Обрамник – ввідний ступінь ззовні опорної кварти модаля; верхній обрамник – верхній ввідний звук до верхника, нижній обрамник – нижній ввідний звук до нижника.

Однопорядкова модуляція – однакове (стягене або розділене) поєднання модалів у двооктавному (трискладовому) ладозвукоряді.

Опора ладова – стійкий, незмінний ступінь ладозвукоряду.

[1] У даний словарець внесено тільки новопропоновані терміни.

Основина, ***основний тон*** – нижня ладолінеарна опора, на якій має завершуватися твір; те ж саме, що псалмодійний фіналіс.

Піднижник – нижній ввідний звук до нижника.

Попередник – перше речення в пісенному періоді питально-відповідної будови; див. також *слідник* (терміни С. Людкевича).

Приверхник – нижній ввідний тон до верхника.

Принижник – верхній ввідний тон до нижника.

Різнопорядкова модуляція – неоднакове, різне (стягнене та розділене або розділене і стягнене) поєднання модалів у двооктавному (трискладовому) ладозвукоряді.

Розділене поєднання модалів – модальна модуляція без спільних ладових опор (нижник верхнього модаля не збігається висотно з верхником нижнього модаля).

Середник – ввідний ступінь всередині опорної кварти модаля.

Слідник – друге речення в пісенному періоді питально-відповідної будови; див. також *попередник* (терміни С. Людкевича).

Спілець – спільна ладова опора в бі- чи тримодальностях.

Стягнене поєднання модалів – модальна модуляція зі спільними ладовими опорами (нижник верхнього модаля висотно дорівнює верхникові нижнього модаля).

Субмодаль – нижній модаль у двооктавній (трискладовій) модальній системі, умовно прийнятий за висотно незмінний.

Субтон – звук (ступінь) нижнього модаля (субмодаля).

Супрамодаль – верхній модаль у двооктавній (трискладовій) модальній системі.

Супратон – звук (ступінь) верхнього модаля (супрамодаля).

Тримодальність – стійке модуляційне поєднання трьох модалів (на відстані кварти або квінти).

Уступ – завершена композиційна одиниця речитативного твору (відповідник строфи та *мелострофи* в пісенному творі).

Фіналіс – нижня ладолінеарна опора в середньовічній псалмодії.

Умовні позначення
(знаки формалізації)

Нотні

– ладові функції ступенів модаля:

а) стійкі (постійні) ступені модалів, їхні опори:

– верхня опора модаля, *верхник* (*c*")

 – нижня опора модаля, *нижник* (*g*')

▫ – спільна опора модуляційно поєднаних модалів, *спілець* (*g*'~*d*')

б) нестійкі (рухомі) ступені модаля:

 – ступені в середині опорної кварти, *середники*; при потребі:

 – верхній ввідний до верхника, *приверхник* (*h*')

 – нижній ввідний до нижника, *принижник* (*a*')

 – ступені ззовні опорної кварти, обрамки; при потребі:

– верхній ввідний до верхника, *надверхник* (*d*'')

 – нижній ввідний до нижника, *піднижник* (*f*')

– ладомелічні функції модальності:

 – домінантіс або владний тон, *владник*

– супрадомінантіс або надвладний тон, *надвладник* (терцієве перевищення домінантіса-владника)

 – фіналіс або основний тон, *основина*

Цифрування

v	–	верхня опора модаля, верхник
iv	–	натуральний верхній ввідний обрамник до верхньої опори, надверхник
iv^{-}	–	низький надверхник
iv$^{\pm}$	–	нейтральний надверхник
vi	–	натуральний нижній ввідний середник до верхньої опори, приверхник
vi^{-}	–	низький приверхник
vi$^{\pm}$	–	нейтральний приверхник
x	–	нижня опора модаля, нижник
ix	–	натуральний верхній ввідний середник до нижньої опори, принижник
ix^{-}	–	низький принижник
ix$^{\pm}$	–	нейтральний принижник
xi	–	натуральний нижній ввідний обрамник до нижньої опори, піднижник
xi^{+}	–	високий піднижник
xi$^{\pm}$	–	нейтральний піднижник
c	–	спільна опора для кількох модалів, спілець
< , >	–	перед цифруванням – відповідно ступінь супрамодаля чи субмодаля

THE MODE OF DUMA (UKRAINIAN EPIC SONG)
Approach to the theory of modality

Bohdan LUKANIUK

The Dorian mode with its alterations and sub-tonal augmentations is generally thought to be characteristic mode of Ukrainian dumas. However, this scalar perspective is hardly tenable even from the points of view of the elementary theory of music or a functional understanding of the priciples of tonal organization. More importantly, it does not explain a host of specific features and manifestations found throughout the dumas. Modality remains the foundation of a duma's scale organization that is embodied not only in the kobza and lyre playing schools, but also in the individual performance styles. In connection with this proposed essentially new approach to modality analysis.

Key words: Ukrainian musical epic, duma, kobza lyre playing schools, individual performance styles, scale, modality.

ДУМНЫЙ ЛАД
К теории модальности

Богдан ЛУКАНЮК

Для украинских дум характерным принято считать своеобразный дорийский лад с альтерациями и субтоновыми расширениями. Однако такой чисто звукорядный подход не выдерживает критики как с точки зрения соответствия нормам элементарной теории музыки, так и функционального понимания принципов звуковысотной организации, а главное никак не объясняет целый ряд специфических особенностей ее конкретных проявлений в думах. В основе думовой ладовости лежит модальность, воплощающаяся весьма разнообразно не только в отдельных кобзарско-лирницких школах, но и в индивидуальных исполнительских стилях. В связи с этим предлагается принципиально новый подход к ее анализу.

Ключевые слова: украинский музыкальный эпос, дума, кобзарско-лирницкая школа, индивидуальный исполнительский стиль, лад, модальность, думный лад.

Стаття надійшла до редколегії 21.11.2012
Прийнята до друку 19.12.2012