

УДК 791.66:06.078(477)

Костянтин Анатолійович Чеченя,
кандидат мистецтвознавства
професор кафедри інструментального
та оркестрового виконавства
Інституту мистецтв НПУ
ім. М. П. Драгоманова,
заслужений діяч мистецтв України

АНАЛІЗ ГАРМОНІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ МАНУСКРИПТУ SILVA RERUM

Стаття присвячена аналізу гармонії музичних творів з рукописної збірки XVII століття, яка серед небагатьох пам'яток інструментальної музики, що звучала в Україні в XVII столітті, збереглися до нашого часу.

Ключові слова: бароко, інструментальна музика, гармонія, манускрипт, табулятура.

Стаття посвящена аналізу гармонії музикальних произведений из рукописного сборника XVII века, среди немногих памятников инструментальной музыки, звучавшей в Украине в XVII веке, сохранились до нашего времени.

Ключевые слова: барокко, инструментальная музыка, гармония, манускрипт, табулатура.

The article is dedicated to analysis of harmony of musical scores from manuscript codes of XVII century.

Key words: baroque, instrumental music, manuscript, harmony, tablature

Серед манускриптів чільне місце посідає збірка творів, відома в музикознавчих колах як *Silva Rerum*. Обсяг її досить великий – понад дві сотні номерів. Походженню цього манускрипту та аналізу мелодій ми присвятили статтю, що вийшла в збірці «Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури» вип. XXV. На часі аналітичне дослідження гармонії музичних творів манускрипту XVII століття.

У збірці *Silva Rerum* переважна більшість творів подається у двоголочному варіанті, втім трапляються і триголосні та одноголосні, до яких іноді додано цифрований бас. Це надає змогу аналізувати гармонію (див., зокрема, № 45 – одноголосний, № 196 – двоголосний, № 212 – триголосний). На основі триголосних творів можна з певністю визначити гармонію, у двоголосні гармонічна природа окреслюється не повною мірою, але, маючи триголосні зразки, можна з ймовірністю представити гармонію твору.

Проаналізуємо спочатку твори, які мають триголосну фактуру, – № 53 і № 54. Тональність першого твору, що має назву «*Gdyby grzech kazdy*», *re* мінор, але починається не з тоніки, а з мінорної домінанти і вже у наступному такті взято мажорну домінанту. В третьому такті є відхилення у паралельний *фа* мажор. Друге речення подібне, але завершується воно в головній

тональності. Зауважимо, що в заключному кадансі субдомінанта взята у вигляді дисонансу, а домінанта – як консонанс ($\text{II}^6_5 - \text{D} - \text{t}$).

Друга частина аналізованого твору починається *соль* мажорним тризвуком, який звучить свіжо та дещо несподівано. Цей тризвук є домінантою *до* мажору (відхилення у тональність VII натурального ступеня), потім зроблено відхилення у *ля* мінор. Наступні два такти знову звучать у *до* мажорі, а далі без модулюючого акорду дається тоніка головної тональності (*ре* мінор). Заклучний каданс в обох частинах однаковий. Підсумовуючи, зазначимо, що гармонія у розглянутому творі багата: відхилення з *ре* мінору в III, V мінорний і VII натуральний ступені, застосовано дисонуючу субдомінанту і консонанту домінанту.

№ 54 має назву «Kto sie kocha w dziewczynie». Польські дослідники вважають, що цей твір близький до українських кантів. Два верхні голоси рухаються паралельними терціями, але в окремих місцях середній голос піднімається вище від мелодії, утворюючи дисонантне співзвуччя. Тут, як і у попередньому творі, є різноманітні відхилення, зустрічаються септакорди і навіть нонакорд II ступеня, а також цікаві співвідношення акордів $V_7 - VI$ ступенів.

Крім того, в збірці *Silva Regum* є твори з досить простою гармонією, наприклад у № 59 «*Pağamoszka*» використано тільки три гармонічні функції: тризвуки I, IV і V ступенів. До речі, тут тонічна гармонія доволі часто переноситься через тактову риску (характерна особливість гармонічної мови епохи бароко).

У першому такті цієї яскравої мініатюри тоніка (*соль* мажор) чергується з субдомінантою (*до* мажор). Другий такт повністю витримано на тонічній гармонії, в третьому – знов з'являється субдомінанті, але ненадовго, тільки на третю долю. Перша частина завершується ходом тоніка – домінанта (*ре* мажор) – тоніка.

Перша фраза другої частини проста і логічна: тоніка – субдомінанта – домінанта – тоніка, а завершення – таке саме, як і в першій частині. Зауважимо, що у цьому творі використано тільки основні тризвуки без обернень.

Твір № 60 має назву «*Niemiec*». Тональність цього дванадцятитактового твору – *соль* мажор. На відміну від попереднього твору в першому такті йде чергування тоніки та домінанти на кожную долю. В другому такті на третю долю припадає субдомінанта (*до* мажор). Далі після тонічного тризвуку фраза завершується на домінанті. Другий тритакт подібний до першого, але він завершується на тоніці. Друга частина вирізняється тим, що побудована на тоніко-субдомінантових відносинах і тільки в останньому такті з'являється домінанта. В цьому творі кілька разів трапляється тонічний секстакорд.

«*Gonionu*» – таку назву має шеститактова мініатюра під № 55. У перших двох тактах домінує тоніка (*соль* мажор), яку тільки на останню долю змінює субдомінанта (*до* мажор). І тільки в останньому такті першої частини утверджується домінанта (*ре* мажор). Друга частина починається з тоніки, яка чергується з домінантою, наступний такт присвячено субдомінанті, яку лише на останню чвертку змінює тоніка, а далі – знову домінанта і тоніка. В цьому

номері на фоні основних тризвуків лише один раз трапляється секстакорд домінантової гармонії.

Наступна восьмитактова мініатюра під № 56 має назву «Mieniony». В перших двох тактах, як і в попередніх творах, йде чергування тоніки (*соль* мажор), субдомінанти (*до* мажор) та домінанти (*ре* мажор). А в третьому такті на третю і четверту долю береться подвійна домінанта (*ля* мажор), яка приводить до утвердження домінантової гармонії. Втім, друга частина починається знову тонікою, далі звучить коливання субдомінанта – тоніка – домінанта, що призводить до фіналу в тональності *соль* мажор.

Твір № 58 під назвою «Witany» складається з трьох маленьких частин. Перший такт – тоніка (*соль* мажор), другий – віддано субдомінанті (*до* мажор), а в третьому такті на другу долю з'являється тризвук другого ступеня (*ля* мінор), далі тоніка і перша частина завершується домінантою. Другу частину побудовано на чергуванні тоніки з домінантою. Третя частина, в якій розмір з дводольного змінюється на тридольний, починається з тоніки, далі йде субдомінанта на третю долю, потім знову тоніка, тризвук другого ступеня, який плавно переходить в тонічний секстакорд і далі бас висхідним рухом по ступенях приводить у домінанту, після якої фінал звучить в основній тональності (*соль* мажор).

Розглянемо номери з відхиленнями та модуляціями.

Твір № 51, що має поетичну назву «Nie zaczynaj woyny, Kurido Swowolnij», подано в тональності *соль* мінор. В першому такті після тоніки на четверту долю припадає мінорна домінанта (*ре* мінор). Наступний такт відкриває тризвук другого ступеня, за яким йде домінанта. В третьому такті панує сьомий натуральний ступінь (*фа* мажор) і тільки на останню долю з'являється тонічний тризвук, який в наступному такті стверджується через домінанту. П'ятий такт також починається тонічною гармонією, яку лише на останню долю змінює домінанта. В передостанньому такті також залишається домінанта. Ще раз наголосимо на специфіці барокової гармонії, де нерідко трапляється перенос функції через тактову риску. У фіналі першої частини утверджується гармонія мінорної домінанти, з якої починається і друга частина. В перших двох тактах цієї частини йде чергування домінантової і тонічної гармонії, що приводить до субдомінанти в третьому такті. Далі через тризвуки другого та першого ступенів приходить домінанта. П'ятий такт починається тонікою, далі субдомінанта, домінанта, і знову субдомінанта на першу долю шостого такту. Потім йде домінанта і номер завершується тонікою в *соль* мінорі.

Твір № 52 «W zielonym lesie mloda leszczyna» має основну тональність *до* мажор. В першому такті тоніку змінює домінанта (*соль* мажор), а в другому такті на третю долю з'являється субдомінантова гармонія і лише на останню чверть припадає тоніка, потім домінанта і знову тоніка. Далі ми бачимо, що однаковий хід мелодії (*фа – мі*) по-різному гармонізується. Якщо в третьому такті це була субдомінанта і тоніка, то в п'ятому на ноту *фа* припадає домінантова гармонія, тобто звучить септакорд. Принцип різної гармонізації однакової мелодії також притаманний гармонії доби бароко. Після тоніки на

першу долю наступного такту припадає тонічний секстакорд, далі – домінанта, потім знову тоніка, домінантовий секстакорд і, врешті-решт, перша частина завершується на тонічній гармонії. Другу частину також відкриває *до* мажор, але в останній чверті звучить мінорна субдомінанта (*соль* мінор). Йде плавне відхилення в тональність *соль* мінор через домінанту *ре* мажор. Потім – *до* мінор, вже як субдомінанта до *соль* мінору, знову домінанта *ре* мажор і утвердження нової тональності (*соль* мінор). Але ненадовго, бо в наступній фразі (п'ятий такт другої частини) знову звучить *до* мажор, далі після домінантової гармонії йде субдомінанта (що також притаманно бароковій гармонії), тоніка, домінантовий септакорд і побудова завершується в основній тональності (*до* мажор).

Твір № 78 під назвою «Slowiczek skacz» має тональність *соль* мінор. В перших чотирьох тактах йде зміна гармонії тоніка – домінанта. Далі після домінанти в п'ятому такті звучить мажорна субдомінанта (*до* мажор), тризвук натурального сьомого ступеня (*фа* мажор), знову *до* мажор, який змінює мінорна домінанта (*ре* мінор), в якій і завершується перша частина твору.

Другу частину розпочинає бадьорий тризвук третього ступеня (*сі бемоль* мажор), який через мажорну субдомінанту (*до* мажор) приводить до мінорної домінанти (*ре* мінор). Третій такт другої частини починається в основній тональності (*соль* мінор), але на останню долю припадає тризвук сьомого натурального ступеня (*фа* мажор), який знову повертає до *сі бемоль* мажору в якості тимчасової тоніки. Далі – *фа* мажор, як домінанта до *сі бемоль* мажору, потім після *фа* мажору звучить тризвук *соль* мінору, який остаточно утверджується через домінанту у фіналі.

Твір під № 79 занотовано в тональності *ре* мінор. Розвиток гармонії в першому такті після звичайних тоніки – субдомінанти й домінанти приводить не до очікуваної тоніки, а до шостого ступеня (*сі бемоль* мажор), потім через домінанту знову приводить до тоніки, завершуючи першу фразу в тональності *ре* мінор. Друга фраза (п'ятий такт) починається з *фа* мажору, але це не третій ступінь основної тональності, а нова тоніка (паралельний мажор). Далі слідує домінанта вже нової тональності (*до* мажор), потім субдомінанта (*сі бемоль* мажор), тонічний секстакорд – тризвук третього ступеня (*соль* мінор) і далі тоніка – домінанта – тоніка. Друга частина починається з секстакорду *фа* мажору і басовий голос рухається вгору по ступенях: секстакорд другого ступеня – домінанта, а далі *ре* мажорний тризвук звучить як домінанта до *соль* мінору. В другій половині такту звучить *до* мажор, як домінанта до *фа* мажорної тональності, далі йде субдомінанта (*сі бемоль* мажор), тонічний секстакорд і через тризвук другого ступеня (*соль* мінор) утверджується тоніка (*фа* мажор). Друга частина так само раптово (зовсім непередбачено модуляції нерідко зустрічаються в тогочасній гармонії) починається з *ре* мінору (початкова тональність). Плавний висхідний рух нижнього голосу – тоніка – другий ступінь – третій ступінь – субдомінанта, приводить до мінорної домінанти (*ля* мінор), далі зупинка на тризвуку другого ступеня і очікувана розв'язка: тоніка – домінанта – тоніка.

Твір № 80, як і попередній має тональність *ре* мінор. Швидко, на кожную долю змінюється гармонія в першому такті: тоніка, домінанта, шостий ступінь, третій ступінь, цей рух приводить до субдомінанти (*соль* мінор) в другому такті і тоніці на третю долю. Третій такт починається з паралельного мажору (*фа* мажор), потім *до* мажор, повертається тоніка (*ре* мінор), домінанта і знову тоніка звучить цілий такт. У передостанньому такті першої частини послідовність гармонії субдомінанта – тоніка – домінанта приводить до тоніки (*ре* мінор). Друга частина має секвенційний розвиток. Перший такт: *ре* мінор – *до* мажор, знову *ре* мінор і *сі бемоль* мажор на четверту долю такту. Другий такт: *до* мінор – *сі бемоль* мажор, *до* мажор і *фа* мажорний секстакорд. У третьому такті: *сі бемоль* мажор, *фа* мажорний секстакорд. В третьому такті: *сі бемоль*, *фа* мажорний секстакорд, знову *сі бемоль* мажор і *соль* мінор. Остання ланка секвенції в четвертому такті: *фа* мажорний секстакорд, *соль* мінор, знову *фа* мажорний секстакорд і основний тризвук *фа* мажору. Після чого йде *соль* мінор (це вже нова тоніка), *до* мінор (субдомінанта), *ре* мажор (домінанта), і твір завершується в *соль* мінорі. Нагадаємо, що початкова тональність була *ре* мінор.

Енергійний твір № 81 має тональність *ре* мінор. Розвиток гармонії йде таким чином: тоніка, сьомий натуральний ступінь (*до* мажор), шостий ступінь (*сі бемоль* мажор) і зупинка на субдомінанті (*соль* мінор). Потім повертається тоніка, знову субдомінанта – тоніка – домінанта і перша фраза завершується в початковому *ре* мінорі. В п'ятому такті знову звучить тонічний тризвук, далі третій ступінь (*фа* мажор), сьомий натуральний (*до* мажор) і знову *ре* мінор. В передостанньому такті першої частини на першу долю припадає субдомінантовий секстакорд, далі тоніка і сьомий натуральний ступінь (*до* мажор), який звучить домінантою до паралельного *фа* мажору, що завершує першу частину. В другій частині йде цікавий та швидкий розвиток. Перший такт: тоніка – секстакорд сьомого натурального ступеня і тризвук третього ступеня (*фа* мажор), потім *сі бемоль* мажор – *до* мажор і *ре* мінор. В другому такті тільки *до* мажор і *фа* мажор. Далі з'являється *сі бемоль* мажор – *до* мажор і *соль* мажор в якості домінанти і весь наступний такт панує *до* мажор. П'ятий та шостий такти другої частини ідентичні першому та другому, а далі в передостанньому такті традиційна каденція: субдомінанта (*соль*-мінор), домінанта (*ля*-мажор) і довгоочікувана тоніка.

Спокійна коліскова «Dauci, Boze, dobro nos» занотована в тональності *ре* мінор під № 47. В першому такті тонічна гармонія чергується з домінантовою. Другий такт починається з субдомінанти (*соль* мінор), на наступну долю звучить *ре* мажор як домінанта, і знову *соль* мінор. Далі повертається *ре* мінор, але перший чотиритакт завершується на домінантовій гармонії. Друга фраза теж починається з домінанти, потім тоніка і субдомінанта. Шостий такт відкриває сьомий натуральний ступінь (*до* мажор), а далі, по черзі, домінанта – тоніка – субдомінанта. На початку передостаннього такту першої частини знову звучить тризвук сьомого натурального ступеня, а далі – тоніка – домінанта і тоніка.

Танець під № 66 занотовано в *соль* мінорі. Для нього характерні зміна гармонії майже на кожен долю та постійні відхилення в інші тональності. Перший такт починається тонічним тризвуком, далі плавно йде секстакорд сьомого натурального ступеня, тризвук третього ступеня (паралельний *сі бемоль* мажор), знову згаданий вище секстакорд і рух зупиняється на тоніці, після якої йде домінанта (*ре* мажор). Домінанту замінює не очікувана тоніка, а тризвук шостого ступеня, далі мінорна домінанта і субдомінанта (*до* мінор). Четвертий такт починається з паралельного *сі бемоль* мажору, далі *фа* мажорний секстакорд, тонічний тризвук (*соль* мінор), а потім свіжо звучить *до* мажор, як домінанта до *фа* мажору, що витримується цілий такт, а на останню долю через секстакорд плавним поступовим рухом нижнього голосу приводить до тоніки (*соль* мінор). Розвиток другої частини йде секвенціями по два такти. *Соль* мінор – *фа* мажор, знову *соль* мінор – *фа* мажорний секстакорд і зупинка на *сі бемоль* мажорі. Другий такт знову починається з *сі бемоль* мажору, за яким слідує *до* мажор – *фа* мажор і завершується *соль* мінором. Друга секвенція починається тоном нижче: *фа* мажор – *до* мажорний секстакорд, знову *фа* мажор, далі *до* мажорний терцквартакорд, який приводить до *фа* мажорного секстакорду, що звучить як нова тоніка. Наступний такт починається з тоніки (*до* мажор), далі субдомінанта (*мі бемоль* мажор), логічно з'являється домінанта (*до* мажор) і завершується *фа* мажором. Потім повторюється перший такт другої частини, який завершується кадансом субдомінанта – тоніка – домінанта і фінальний *соль* мінор.

Таку саму тональність має твір № 70. Перший такт побудовано на тонічній гармонії і тільки на останню чверть припадає домінантовий секстакорд. В другому такті звучить мі-мінорний тризвук, за яким йде домінанта. Наступний такт починається мажорною субдомінантою, а далі домінанта, але вже в мінорі (*ре* мінор), потім тризвук другого ступеня (*ля* мінор) і паралельний мажор (*сі бемоль* мажор). П'ятий такт починається з сьомого натурального ступеня, потім тоніка, за якою йде мінорна домінанта, що витримується цілий такт і врешті приводить до *соль* мінору.

Друга частина несподівано починається з паралельного *сі бемоль* мажору, далі *фа* мажорний терцквартакорд в якості домінанти до нової тональності і знову чергування *сі бемоль* мажору і *фа* мажору. Третій такт другої частини починається з *фа* мажору.

Ще одне несподіване відхилення, подібне до попереднього: *фа* мажорний тризвук, далі обернення (*фа* мажорний секстакорд) – *до* мажорний терцквартакорд як домінанта і знову *до* мажор. А в передостанньому такті так само раптово звучить перша тональність *соль* мінор, якою і завершується твір.

Для того щоб уникнути одноманітності, автори інколи по-різному гармонізують однакові мелодичні фрази. Наприклад, у творі № 194 друга частина починається звуком *соль* другої октави, а у нижньому голосі дається також *соль*, це – контури акорду IV ступеня (тональність аналізованого твору *ре* мажор). Але вже через такт та сама мелодична поспівка гармонізується по-іншому: *до-бекар* у нижньому голосі разом із звуком *соль* у мелодії творить акорд VII низького ступеня.

У творі № 7, що його викладено у *ре* мінорі, однакові мелодичні поспівки гармонізовано по-різному: спочатку звук *ля* першої октави є основним тоном V ступеня (10-й такт), а потім *ля* стає терцією *фа* мажорного акорду (14-й такт). В згаданому творі використано акорди усіх ступенів, VI ступінь дається у двох варіантах: як натуральний (*сі бемоль*) і підвищений (*сі бекар*).

Крім кварто-квінтових сполучень акордів у багатьох творах збірки є такі співвідношення: I – VII натуральний, V – III, VII натуральний – IV або послідовність: I – II мажорний – III – IV – (IV₇) – V (№ 21). У деяких творах збірки гармонія нелегко піддається аналізу. Наприклад твір № 153 починається з *соль* мажорного тризвука, але він не є тонікою основної тональності, це – домінанта *до* мажору. Отже, починається твір у тональності четвертого ступеня. Втім, перша частина завершується у *соль* мажорі, друга частина починається у *ре* мажорі, а завершується також у *соль* мажорі.

Характерною рисою барокової гармонії є «коливний» рух між двома сусідніми акордами, як, наприклад, у творі № 102; у тактах п'ятому та шостому кілька разів повторено VII натуральний – I. Тут нелегко визначити ладо-тональний центр. Інколи певну двозначність вносить те, що у творі використано тільки два акорди: I – IV, або I – V, у таких випадках роль тоніки може взяти на себе будь-який акорд.

Перенесення кварто-квінтових відношень на побічні ступені ладу складає враження модуляції, тобто тонікою може стати будь-який мажорний чи мінорний тризвук. Нерідко у збірці зустрічаємо приклади зіставлення, причому вони досить своєрідні для того часу.

Розглянемо твір №130, у якому застосовано гармонічні принципи експозиційного і серединного (розробкового) плану, зокрема є елементи мотивної розробки. Починається друга частина з *соль* мажорного акорду, який є четвертим ступенем у новій тональності (*ре* мажор), після якого дається VII₆ – I. Наведена тут фраза з двох тактів стала основою для хроматичної секвенції, «кроки» якої мають низхідне спрямування: *до* мажор і *соль* мажор, а завершується твір у основній тональності *до* мажор. Зауважимо, що при простому тональному плані твору (*до* мажор – *ля* мінор – *до* мажор) представлено досить розвинуту модуляційну техніку, особливо важливим є застосований тут принцип мотивної розробки.

Вирізняється своєрідністю гармонія у творі № 191, тональність якого *соль* дорійський, у 2 – 3 тактах дається така послідовність акордів: I – VII натуральний – VI – V мінорний – IV мажорний. Оригінально зроблено відхилення у творі № 35. У перших двох тактах маємо перехід із *соль* мінору мелодичного у *ре* мінор, тут звучить мінорна домінанта, яка тривалий час витримується і набуває значення тоніки.

Наступна фраза починається знову із *соль* мінору, далі зроблено відхилення у *сі бемоль* мажор. Друга частина твору характерна тим, що в ній кілька разів відбувається перехід з *соль* мінору у паралельний *сі бемоль* мажор з поверненням до головної тональності. Відзначимо також цікавий паралельний рух обох голосів, які творять таку гармонію: I – VII натуральний – VI

натуральний – V натуральний – IV – III. Це засвідчує про пошуки невідомого нам автора XVII століття нових гармонічних ресурсів.

Твору № 107 притаманний різноманітний рух голосів: то паралельно вгору, то паралельно вниз, то вони рухаються у різні боки (див. такти 5-6, 9-10, 13-14). Подібним є голосоведення у триголосному творі (№ 104): у першому та шостому тактах усі голоси рухаються вниз, а в заключному кадансі акорд У ступеня переходить у I рухом усіх голосів вгору.

На основі проведеного аналізу можна констатувати, що гармонія епохи бароко – своєрідна, має відмінності від гармонії класицизму. Для музики бароко не властива чітка функціональна система, іншою є модуляційна техніка. Характерними для неї є відхилення в тональності першого ступеня споріднення, вони нерідко добре готуються. Зустрічаються і зіставлення.

Кварто-квінтові співвідношення між акордами різних ступенів ладу складають враження зміни ладогармонічної опори, тобто відхилення в іншу тональність. Інколи «коливання» акордів, наприклад I та VII натурального ступенів, у мінорі не дають можливості точно визначити, який акорд бере на себе роль тоніки. Якщо твір починається не з першого ступеня, а приміром з п'ятого, що звучить в оточенні другого ступеня, то це також ускладнює аналіз визначення тональності.

Поряд з творами, що мають досить складні гармонії, трапляються зразки, де є тільки три акорди. Своєрідним у епоху бароко є голосоведіння з паралельними квінтами, октавами та переченнями. Трапляється варіативність окремих ступенів, наприклад VI натурального і VI підвищеного у мінорі. Досить часто музичний матеріал розгортається секвенційно (зерно секвенції – один чи два такти).

Підводячи підсумки, констатуємо, що манускрипт XVII століття має велику наукову та художню цінність. Збірка *Silva Rerum* помітно розширює уявлення про інструментальну музику, що звучала на українських землях у той час, вона повинна збагатити концертний репертуар сучасних виконавців. Твори, що вміщені у збірці, вражають майстерністю і самобутністю. При їх автентичному виконанні вони звучатимуть свіжо й яскраво.

Література

Zrodla do historii muzyki polskie. – Zeszyt 16: Myzyczne silva rerum z XVII wieku/ ed.: J. Golos, J. Steszewski. – Warszawa: PWM, 1970. – 132 s.